



مجلة الفكر والعلوم

المجلد الرابع



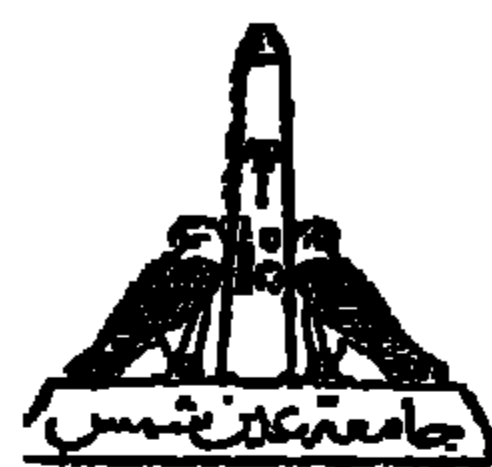
كلية الآداب

رجب ١٣٩٦ - يوليو ١٩٧٦

صدر في ربيع الأول ١٣٩٩ - يناير ١٩٧٩

مطبعة جامعة عين شمس

١٩٧٩



مَجَلَّةُ الْإِلْسَانِ

المجلد الرابع



كلية التربية

رجب ١٣٩٦ - يوليو ١٩٧٦

صدر في ربيع الأول ١٣٩٩ - يناير ١٩٧٩

مطبعة جامعة عين شمس

١٩٧٩

رقم الإيداع
١٩٧٨/١٨٤٢

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلس تحرير صحيفة الألسن

**وافق مجلس الكلية بجلسته الثالثة عشرة في يوم
السبت ١٢/٤/١٩٧٥ على تشكيل مجلس تحرير
صحيفة الألسن على الوجه التالي :**

**١ - السيد الأستاذ الدكتور عبد السميع محمد
أحمد - عميد الكلية (رئيس التحرير المستول)**

**٢ - السادة أعضاء لجنة الدراسات العليا والبحوث
بالكلية (أعضاء)**

السادة اعضاء مجلس التحرير

الأستاذ الدكتور عبد السميع محمد أحمد رئيس مجلس التحرير

الأستاذ الدكتور أمين سامى واصف
الأستاذ الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب
الأستاذ الدكتور ابراهيم ابراهيم بسيونى
الأستاذ الدكتور عبد الله خورشيد البرى
الأستاذ الدكتور عليه ابراهيم العنانى
الأستاذ الدكتور ايلين ابراهيم جرجس
الأستاذ مصطفى كامل فودة
الأستاذ الدكتور جرجس زكريا مسيحة
الأستاذ الدكتور سميرة محمد موسى عفيفى
الأستاذ الدكتور مصطفى ماهر راقب

أعضاء

الموضوعات

- ١ - تقديم
للأستاذ الدكتور عبد السميع محمد أحمد - عميد الكلية
- ٢ - الشكلية في النحو العربي
للدكتور عبد السلام أحمد عواد - الأستاذ المساعد بالكلية
- ٣ - راسكولنيكوف ... بطل لكل العصور
للدكتور محمود محمود أحمد الشاذلي - المدرس بقسم اللغات السلافية

تقديم

بقلم

دكتور عبد السميع محمد أحمد

عميد الألسن

يتصل حاضر كلية الألسن بماضيها الأصيل الذي أرسى قواعده المغفور له الشيخ رفاعه رافع الطهطاوى ، ويدعم جهودها ما ورثته عنه وعن تلاميذه الذين حاولوا وصل الثقافة العربية بثقافات العالم ، وتتخذ مما أسسوا منارا تهتدى بنوره فيما تصنع .

ولقد حاول رفاعه أن ينقل الى مصر ألسن العالم ؛ فكلف تلاميذه تعلم العربية والفرنسية والايطالية والألمانية والتركية ؛ وكذلك تصنع كلية الألسن اليوم ؛ فتضم شعب اللغات العربية والانجليزية والفرنسية والايطالية والأسبانية والألمانية والروسية واليابانية والتشيكية والصينية .

وقدم رفاعه وتلاميذه للعالم العربى ، وللعالم غير العربى ، تتاجا ضخما فى ضروب عديدة من ألوان العلم والمعرفة .

ويقدم أبناء الألسن اليوم تتاجا عليا جديرا بالتقدير .

واذا كانت فرص النشر العلمى غير متاحة لأبناء اليوم بطريقة ميسرة ، فان « صحيفة الألسن » فيما قدمت فى أعدادها السابقة ، وبما تقدمه فى هذا العدد تحاول أن تسهم ، جهد الطاقة ، فى تعريف أهل العلم بجهود هؤلاء الأبناء .

ويصدر هذا العدد ، والكلية ، عرفانا بجسيل رائدها ومؤسس النهضة الحديثة فى مصر ، يسعدها أن تبشر أهل العلم أنها نظمت ندوة عالمية درست

في عمق ، الجوانب البعيدة لفكر وثقافة وآثار المغفور له « الشيخ رفاعه رافع الطهطاوى » ، وقدمت بحوث السادة العلماء الذين اشتركوا في الندوة لمطبعة جامعة عين شمس ، رجاء أن تصدر في كتاب خاص عن قريب .

وتشكر الكلية لهؤلاء العلماء ما تفضلوا به من جهد جدير بالتقدير .

وترجو الكلية أن تحتفل قريبا ، وهذا العدد من الصحيفة في طريقه الى أيدي الناس ، بارساء حجر الأساس لمبنى كلية الألسن الجديد ، في رحاب جامعة عين شمس ، بمدينة نصر .

وعسى أن يتم البناء قريبا ، ان شاء الله

ووفق الله .

عميد الألسن
دكتور عبد السميع محمد أحمد

ذو الحجة ١٣٩٧
ديسمبر ١٩٧٧

الشكلية في النحو العربي

بقلم

دكتور عبد السلام أحمد عواد

سلك قدامى اللغويين المسلمين مسن ألفوا في قواعد اللغة العربية مسلك الشكلية . فاتخذوا من اللفظ والشكل طريقا الى الوصول الى هدفهم . ولم يكن للمعنى ، من حظ الدرس ، ما كان للشكل واللفظ . وكلما التبس عليهم أمر من الشكل لجئوا الى المعنى يطلبون منه عونا لاقامة قاعدة . أو تصويب رأى . فلم يكن من فعلهم هذا الا مزج مسيخ من قواعد مضطربة ، سبب النفور من النحو ، وجعله وأهله عرضة للذم والهجو .

وليبيان ذلك أشير الى علم قواعد اللغة العربية المسمى بالنحو ، والى الهدف الذى أرادته النحاة من عملهم . ففى بيان ذلك كشف لبعض ما خفى من أمره . ومحاولة لتذليله وتيسيره .

يقرن النحاة نشأة النحو بظهور اللحن ، ويرون فيه الباعث على التفكير فى وضع ضوابط تضمن للغة العربية السلامة ، وتصونها مما يهدد أصولها وحرركاتها . يعبر الزجاجى (ت ٣٧٢ هـ) عن ذلك بقوله « ان سأل سائل فقال : ما السبب فى تسمية هذا النوع من العلم نحوا ، ولم حكم به ؟ قيل له : السبب فى ذلك ما حكى عن أبى الأسود الدؤلى (ت ٦٩ هـ) أنه لما سمع كلام المولدين بالبصرة من أبناء العرب أنكر ما يأتون به من اللحن ، لمساعدتهم الحاضرة وأبناء العجم ، وان ابنة له قالت له ذات يوم : ياأبت ما أشد الحر ؟ فقال لها : الرمضاء فى الهاجرة يابنية أو كلاما نحو هذا ، لأن فى الرواية اختلافا فقالت له : لم أسألك عن هذا وانما تعجبت من شدة الحر . فقال لها : قولى اذا ما أشد الحر ؟ ثم قال : انا لله ، فسدت ألسنة أولادنا ، وهم ان يضع كتابا يجمع فيه أصول العربية ، فمنعه زياد ، وقال : لا تؤمن أن يتكل الناس عليه ، ويتركوا اللغة وأخذ الفصاحة من أفواه العرب الى أن فشا اللحن وكثر وقبح ، وأمره أن

يفعل ما كان نهاه عنه ، فوضع كتابا فيه جبل العربية ، ثم قال لهم : أنحوا هذا النحو ، أى أقصدوه والنحو القصد ، فسمى لذلك نحوا^(١) .

فكان النحو هو ذلك الاطار الذى يستطيع القائل أن يتحرك داخله متجنباً اللحن ، بعيداً عن الخطأ ، لا يتجاوز ذلك الى بيان مراتب القول . أو دراجات الجودة أو تحديد انماط التعبير لأنه يرى فى ذلك مبالغة فى الغاية والهدف وان كان من النحاة من جعل ذلك من أهدافه .

قال أبى جنى (ت ٣٩٢ هـ) فى باب القول على النحو « هو انتخاب سمت كلام العرب فى تصرفه من اعراب وغير ذلك كالتثنية والجمع . والتحقيق والتكسير ، والاضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها فى الفصاحة فينطق بها ، وان لم يكن منهم ، وان شذ عنها رد به اليها^(٢) وقال الأستاذ حسين عون : أما نحاة العربية فقد اتضح لنا من خلال مؤلفاتهم اتجاهان مختلفان ، الاتجاه الأول يقصد من النحو دراسة الأشكال أو العلامات الاعرابية التى تعترى أواخر الكلمات . وأصحاب هذا الاتجاه جمهرة النحويين الذين ألفوا فى النحو وعلى رأسهم سيبويه (ت ١٨٠ هـ) والاتجاه الثانى : يقصد قواعد ربط الكلام وتأليف الجمل كالتقديم والتأخير والحذف والذكر فى الحملة العربية وأصحاب هذا الاتجاه أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢١٠ هـ) فى كتابه « مجاز القرآن » وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١/٤٧٤) فى كتابه « دلائل الاعجاز »^(٣) .

ثم أن النحو قرن بالاعراب ، قال الزجاجى فى باب الفرق بين النحو واللغة والاعراب والغريب « النحو اسم لهذا الجنس من العلم » وقد بينا اشتقاقه وذكرنا السبب فى تسميته بذلك . والأعراب أصله البيان ، يقال أعرب الرجل عن حاجته اذا أبان عنها ، ورجل معرب أى مبين عن نفسه ومنه الحديث الشيب تعرب عن نفسها . هذا أصله . ثم أن النحويين لما رأوا فى أواخر الأسماء والأفعال

(١) الايضاح فى علل النحو ص ٨٩

(٢) الخصائص ج ١ ص ٣٤

(٣) دراسات فى اللغة والنحو العربى ص ٤٤ ، ويراجع ص ٥٩ وما بعدها .

حركات تدل على المعانى وتبين عنها سسوها أعرابا أى بيانا . وكأن البيان بها يكون كما يسمى الشيء باسم الشيء اذا كان يشبهه أو مجاورا له . ويسمى النحو أعرابا والأعراب نحوا سماعا لأن الغرض طلب علم واحد^(١) . وقد تردد هذا القول على السنة اللغويين وحفظته كتبهم ، وانتقل منهم الى المعجمات .

جاء فى اللسان « والنحو أعراب الكلام العربى . والنحو ، القصد . والطريق يكون ظرفا ويكون اسما . ونحاه ينحوه نحوا وانتحاء . ونحو العربية منه وانما هو انتحاء سمت كلام العرب فى تصرفه من أعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقيق والتكثير والاضافة والنسب وغير ذلك . يلحق من ليس من أهل العربية بأهلها فى القصد » .

وربما كان فهم النحو بمعنى الأعراب مبنيا على اتجاه سيبويه فى كتابه . فهو بعد أن ذكر « علم ما الكلم من العربية » اتبع ذلك ، باب مجارى أواخر الكلم من العربية وفيه قسم الكلم الى نوعين : أحدهما متغير الآخر وقد خصه باسم ، وبأنواع من علامات الضبط ، وثانيهما ثابت الآخر وخصه كذلك باسم وبعلامات أخرى . قال « فالرفع والجر والنصب والجزم لحروف الأعراب . وحروف الأعراب للأسماء المتمكنة وللأفعال المضارعة لأسماء الفاعلين التى فى أوائلها الزوائد الأربع » وذلك هو النوع الأول عنده . أما النوع الثانى فقال عنه : وأما النوع الثانى فقال عنه : وأما الفتح والكسر والضم والوقف فللأسماء غير المتمكنة المضارعة عندهم ما ليس باسم ولا فعل مما جاء لمعنى ليس غير .. وللأفعال التى لم تجر مجرى المضارعة . وللحروف التى ليست بأسماء ولا أفعال ولم تجيء الا لمعنى^(٢) .

وقد سلك النحاة الى هدفهم طرقا لم تسلم من عصبية وعوامل سياسية ، كما قاد الى اضطراب القواعد والى كثرة العلل والشذوذ . وقد عبر الدكتور حسن ظاظا عن ذلك بقوله « قواعد التركيب الموجه المدرجة فى الكتب التى بين أيدينا لا تعين من يجهل أحكام هذه اللغة على الوصول الى اتقانها وعدم

(١) اللسان ، مادة : نحأ .

(٢) الكتاب ج ١ ص ٣

الخطأ فيها بسرعة وسهولة . وليس ذلك راجعا الى صعوبة اللغة ذاتها بقدر ما يرجع الى اعتساف الذين رسموا الطريق اليها ... ومرد ذلك الى أن نشأة النحو عاصرت ظهور الفرق الاسلامية من أهل سنة وشيعة ومعتزلة وخوارج وغيرهم . وكانت روح الخلاف وحمى المعارضة والمناقضة مهيمنة على التفكير العلمى اذ ذاك . كما كانت الفلسفة ، لا سيما منطق أرسطو . من أشياء الفكر المستحدثة التى يطيب للعرب والمسلمين أن يحكموها فيما شجر بينهم ، فالاختلافات فى العقائد والأحكام كانت كثيرا ما تؤدي الى اختلافات حول التركيب فى آى القرآن الكريم ، وفى لفظ الحديث الشريف ، وكان ذلك كله يحتاج الى تخريج على ضوء قواعد العرب فى لسانها . والى تدليل عقلى مطابق لما يقتضيه المنطق ، فاذا أضفنا الى ذلك وجود من ينتحلون الشعر وينسبونه للعرب ، ومن يصنعون الألفاظ والتعبيرات صنعا ثم يدعون أنهم أتوا بها من فم الناطقين فى البادية علمنا أن قواعد النحو والصرف فى اللغة العربية قد تعرضت لتراكم كثير ومعقد جدا» (١) .

وعلى ضوء ما قدمت من أسباب نشأة النحو العربى . وقصر نحاة العربية بحثهم على الأعراب وحرفه ، وتلك هى الشكلية المحضة للنحو العربى ، أقدم وجهه نظر النحاة للمفعل .

وأول ما يطالعنا من كتب النحو هو كتاب سيبويه ونلاحظ أن صاحبه لم يذكر للمفعل تعريفا ، واكتفى بقوله « وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ احداث وبنيت لما مضى . ولما يكون ولم يقع . وما هو كائن ولم ينقطع . فاما ما مضى فذهب وسمع ومكث وحمد . وأما بناء ما لم يقع فانه قولك ، آمرا : اذهب واقتل واضرب ومخبرا (يقتل) يذهب ويشرب ويقتل ويضرب . كذلك بناء ما لم ينقطع وهو كائن اذا أخبرت » (٢) .

وقد سبق ذكر رأيه من حيث الحكم الاعرابى وقد رتب الحكم على الزمن لأنه بعد أن بين أن للمفعل ثلاثة أزمنة هى الماضى والاستقبال والحال ومثل

(١) كلام العرب ص ١٥٩

(٢) الكتاب ج ١ ص ١٢

لنماضي بما هو واضح فيه الزمن مثل للمستقبل بصيغة الأمر وبما ضارع الاسم في قبوله التغيير ، ثم عاد فمثل للزمن الحالى بالمضارع أيضا .

أما أبو الحسن محمد بن أحمد كيسان (ت ٢٩٩ هـ) فقال : « والفعل ما كان مشتقا من أحداث الأسماء مبينا لما مضى من الزمان وما يستقبل وما هو حال الحديث به ، نحو قام يقوم ، علم يعلم » « وليس يعرب من الكلام شيء الا الاسم المتمكن والفعل المستقبل الذى فى أوله ياء أو تاء أو نون أو الف . نحو : أنا أذهب وأنت تذهب وهو يذهب ونحن نذهب . وسائر الكلام مبنى لا تتغير حركاته ، ولا يزول آخره » . قال : فى باب معرفة الأفعال وما يعربها « والأفعال تكون ماضية فتبنى على الفتح نحو قال وذهب وعلم ... وتكون مستقبلة فتجرى بالرفع والنصب والجزم نحو يقوم ويعلم ويذهب ويقتل ، فهو رفع أبدا حتى يدخل عليها النصب والجزم » (١) .

أما أبو بكر محمد بن السراج (ت ٣١١ هـ) فانه قال : والفعل ما كان خبرا ولا يجوز أن يخبر عنه ، وما أمرت به فالخبر يذهب عمرو فيذهب حديث عن عمرو ولا يجوز أن تقول : جاء يذهب ، والأمر نحو قولك ، اذهب ، اقتل دع اضرب وما أشبه ذلك .

والفعل ينقسم بأقسام الزمان : ماض وحاضر ومستقبل . فالماضي نحو ضرب وقام . والحاضر نحو يصلى ويأكل : وجميع ما فى أوائله الزوائد الأربع ، (الألف والتاء والنون والياء) لفظ الحاضر فيه كلفظ المستقبل ، فاذا ادخلت السين وسوف خلص للمستقبل « وقال بعد ذلك » الأفعال تنقسم قسمين مبنى ومعرب . فالمبنى على ضربين : مبنى على السكون وهو فعل الأمر اذا لم تكن فيه حروف المضارعة : الألف والياء والنون والتاء ، نحو اذهب وقم واشرب . وكذلك فعل التعجب نحو قوله عز وجل « اسمع بهم وابصر » ومبنى على الفتح وهو الفعل كله » (٢) ثم ذكر الأفعال المعربة ، هى التى فى أوائلها الزوائد الأربع .

(١) كتاب الموقفى فى النحو ص ١٠٦ ، ١٠٨

(٢) الموجز فى النحو ص ٢٧ ، ص ٧٧ - ٧٨

أما أبو بكر الزبيدي (ت ٣٧٩ هـ) فإنه قال : أعلم أن الأفعال على ثلاثة أضرب ، ضرب منها أفعال ماضية ، قد ذهبت وتقضت ، وهي مفتوحة الأواخر أبدا ، كقولك خرج ودخل وضرب وسمع ومكث وتكلم وانطلق واستخرج واستمع وما أشبه ذلك . والضرب الثاني : أفعال مستقبلية منتظرة لم تقع بعد ، كقولك يخرج ويدخل ويضرب ويسمع ويتكلم وينطلق ويستمع ويستخرج وما أشبه هذا .

والضرب الثالث : أفعال واقعة في الوقت الذي أنت فيه : لم تنقض ولا انقطعت بعد ، كقولك : يصلى الساعة ويتكلم ويأكل وما أشبه ذلك . وهذه الأفعال تسمى الدائمة ولا تخلو هذه الدائمة ولا المستقبلية من الزوائد الأربع وهي الهمزة والياء والنون والتاء ثم يقسمها من حيث الأعراب والبناء فيقول « أعلم أن الأفعال الماضية مفتوحة الأواخر أبدا ، غير معربة كقولك : ضرب وخرج وانطلق وما أشبه ذلك . فاما الأفعال المستقبلية والدائمة فأعرابها الرفع أبدا ما لم يقع عليها عامل ينصب أو يجزم » (١) .

أما ابن جنى (ت ٣٩٢ هـ) فإنه قال « وهي ثلاثة أضرب بانقسام الزمان . ماض وحاضر ومستقبل . فالماضي ما قرن به الماضي من الأزمنة نحو قولك قام أمس وقعد أول أمس والحاضر ما قرن به الحاضر من الأزمنة نحو قولك : هو يقرأ الآن ، وهو يصلى الساعة . وهذا اللفظ يصلح للمستقبل ، إلا أن الحال أولى به من الاستقبال . تقول : هو يقرأ غدا ، وهو يصلى بعد غد فان أردت إخلاصه للاستقبال أدخلت في أوله السين أو سوف ، تقول سيقراً غدا وسوف يصلى بعد غد . والمستقبل ما قرن بالمستقبل من الأزمنة نحو قولك : سينطلق ولا تقعد غدا » (٢) .

أما الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) فإنه قال « الفعل مادل على اقتران حدث بزمان .. ومن أصنافه الفعل الماضى . وهو مادل على اقتران حدث قبل زمانك . (وهو مادل على اقتران حدث قبل زمانك) . وهو مبني على الفتح ، إلا أن

(١) الواضح في علم العربية ، ص ٧ ، ٨ ، ٤١ ، ٤٢

(٢) اللمع في النحو ص ٩ ب ، ١٠

يعترضه ما يوجب سكونه أو ضمه فالسكون عند الأعراس ولحقوق بعض
الضمائر . والضم مع واو الضمير .

ومن أصناف الفعل المضارع وهو ما تعتقب في صدره الهمزة والنون والتاء
والياء ... ويشترك فيه الحاضر والمستقبل ، واللام في قولك ان زيدا ليفعل
مخلصة للحال ، كالسين وسوف للاستقبال . وبدخولها عليه قد ضارع الاسم
فأعرب بالرفع والنصب والجزم مكان الجر .

ومن أصناف الفعل مثال الأمر ، وهو الذى على طريقة المضارع المفاعل
المخاطب لا تخالف بصيغته الا أن تنزع الزائدة ، فتقول فى تضع ضع وفى
تضارب ضارب ، وفى تدحرج دحرج ، ونحوها ما أولاه متحرك فان سكن
زدت همزة وصل ، لتلايبتدا بساكن تقول فى تضرب أضرب وفى تنطلق
وتستخرج انطلق واستخرج^(١) .

أما ابن الحاجب (ت ٢٤٦ هـ) وشارحه رضى الدين الأستراباذى
(ت ٦٨٦ هـ) فعندهما : « الفعل مادل على معنى فى نفسه مقترن بأحد
الأزمنة الثلاثة ... أى الماضى والحال والاستقبال »^(٢) .

وجماع ما تقدم نجده فى قول السيوطى (ت ٩١ هـ) : « الفعل ثلاثة
أقسام خلافا للكوفيين فى قواهم : قسمان ، جعلوا الأمر مقتطعا من المضارع ،
وذكرت مع كل فعل علامته ، لأنه أبلغ فى الاختصار :

أحدها : الأمر ، وخاصته أن يفهم الطلب ويقبل نون التوكيد .

الثانى : الماضى ويتميز بتاء الفاعل .

والثالث : المضارع ، ويميزه افتتاحه بأحد الأحرف الأربعة .

وفى زمان المضارع خمسة أقوال :

أحدهما : أنه لا يكون الا للحال ، وعليه ابن الطراوه (ت ٥٢٨ هـ)

(١) الفصل فى علم العربية ص ٢٤٣ - ٢٤٤ ، ٢٥٦

(٢) شرح الكافية ج ٢ ص ٢٢٣

فقال : لأن المستقبل غير محقق الوجود فاذا قلت : زيد يقوم غدا فمعناه ينوى أن يقوم غدا .

الثاني : أنه لا يكون الا للمستقبل وعليه الزجاج (ت ٣١٠ هـ) وأنكر أن يكون للحال صيغة ، لقصره ، فلا يسع العبارة : لأنك بقدر ما تنطق بحرف من حروف الفعل صار ماضيا . وأجيب بأن مرادهم بالحال الماضى غير المنقطع ، لا الآن - الفاصل بين الماضى والمستقبل .

الثالث : وهو رأى الجمهور وسيبويه أنه صالح لهما حقيقة ، فيكون مشتركا بينهما لأن اطلاقه على كل منهما لا يتوقف على مسوغ ، وان ركب ، بخلاف اطلاقه على الماضى فانه مجاز ، لتوقفه على مسوغ .

الرابع : أنه حقيقة فى الحال مجاز فى الاستقبال . وعليه الفارسي (ت ٦٣٨ هـ) وابن ركب^(١) وهو المختار عندي ، بدليل حمله على الحال عند التجرد من القرائن وهذا شأن الحقيقة . ودخول السين عليه لافادة الاستقبال .

ولا تدخل العلامة الا على الفروع ، كعلامات التشية والجمع والتأنيث والنسب .

الخامس : عكسه ، وعليه ابن طاهر (ت ٥٨٠ هـ) لأن أصل أحوال الفعل أن يكون منتظرا . ثم حالا ، ثم ماضيا . فالمستقبل أسبق فهو أحق بالمثال ورد بأنه لا يلزم من سبق المعنى سبقية المثال^(٢) .

ويلاحظ مما سقته من أقوال النحاة أن الفعل عندهم ما دل على حدث مقترن بزمان .

وان الزمن ماض وحاضر ومستقبل .

(١) جاء فى بغية الوعاة ج ١ ص ٥٦ « هو اسماعيل بن مسعود بن عبد الله ابن مسعود الخشلى الجيانى أبو الطاهر وأبو الطيب ، ويعرف ابن أبى ركب » ولم تذكر سنة وفاته .

(٢) همع الهوامع ج ١ ص ٧

وأن هذه الأنواع منفصلة عن بعضها ، عند غير الكوفيين .

وأنهم وضعوا تسمية لتلك الأنواع هي : الماضي والمضارع والأمر .

وأنهم رتبوا على ذلك التقسيم وتلك التسمية الحكم الاعرابي .

وربما دعاهم الى ذلك أنهم وجدوا الأفعال نوعين :

أحدهما : متغير الآخر تغيرا مرتبطا بأدوات سابقة له . وهو يدل على الحاضر والمستقبل . كما يدل على الماضي في بعض أحواله .

وثانيهما : ثابت الآخر . لا يتغير آخره الا ليجانس ما بعده من ذى دلالة وان ذلك النوع يشمل شيئين . أولهما له دلالة على الحدث في الزمن الماضي . وثانيهما صفة طلبية يرتبط فيها فعل الحدث بالزمن المستقبل بالنسبة للطلب . فادى بهم ذلك الى وضع مصطلحاتهم السابقة . ولكن مصطلحاتهم تلك — وان حققت لهم بعض ما أرادوا — الا أنها بعيدة عما هم بصدد من تقسيم وتحديد وتسمية للزمن . اذ هي لا تتعلق الا بالشكل الخارجى للفعل ، دون أن تمس طبيعة الزمن وخاصيته . فليست المضارعة بتسمية زمنية ، كما أن مصطلح البناء ليست على الزمن دلالة بل هي صيغة كما هو معروف .

ويفوق هذا الخطأ في التسمية وذلك الخلط فيها ربطهم الاعراب بالزمن . ذلك بأنهم قالوا « المجمع على بنائه الماضي لعدم وجود مقتضى الاعراب . وأما الأمر فالبصرية على بنائه والكوفية على اعرابه . ومنشأ الخلاف الاختلاف في أن الاعراب أصل في الأفعال أيضا أو في فعلى الأول هو معرب : لأنه الأصل فيه . ولا مقتضى لبنائه . وعلى الثانى هو مبنى لأنه الأصل فيه ، ولا مقتضى لاعرابه . وربما علل الكوفية ذلك بأنه مقتطع من المضارع ، فأعرب كأصله . والبصريون لا يرون ذلك بل يقولون أنه أصل » واما المضارع فانه يعرب بالاجماع ما لم تتصل به نون الاناث أو نون النسوة . فان اتصل بنون الاناث فقد قال الأكثرون يبنائه حتى ادعى ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ) . في التسهيل أنه لا خلاف في بنائه معها ، وليس كذلك فقد قال بأعرابه جماعة ، منهم ابن درستويه (ت ٣٤٧ هـ) والسهيلي (ت ٥٨١ وقيل ٥٨٣ هـ) . وان

طلحة (ت ٦٣٤ هـ) ، وعللوه بأنه قد استحق الاعراب فلا يعدم الا بعدم
موجبه ، وبقاء موجبة دليل على بقاءه وان لحقته نون التوكيد فاقوال . أصحابها
دناؤه ان باشرت لتركبه معها ، وتنزله منزلة صدر المركب من عجزه ، واعرابه
أن فصلت منه بألف اثنين أو جسع أو ياء مخاطبة . ولو تقديرا لعدم التركيب

والثاني : مبنى مطلقا لضعف شبهه بالاسم بالنون التي هي من خصائص
الأفعال فرجع الى أصله .

الثالث : الاعراب مطلقا كمثل لمقال ابن درستوية في نون الاناث^(١) فهل
استحق كل نوع ما وصف به من اعراب أو بناء بناء على زمنه .

ليس الأمر كذلك ، لأنهم قد صرحوا بأن مدلولات الصيغ السالفة ليست
ثابتة ها هوذا ابن الحاجب يقول « الماضي مادل على زمان قبل زمانك مبنى
على الفتح مع غير الضمير المرفوع المتحرك ، والواو ... ثم يقول : وأعلم
أن الماضي يتصرف الى الاستقبال^(٢) بالانشاء الطلبى أما دعاء نحو رحمك الله ،
وأما أمرا كقول على رضى الله عنه في النهج . اجراه أمرؤ قونه أسى أخاه
بنفسه^(٣) ويتصرف اليه أيضا بالأخبار عن الأمور المستقبلية مع قصد القطع
بوقوعها . كقوله تعالى « . ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار » . وسيق
الذين اتقوا ربهم « والعلة في الموضوعين أنه من حيث ارادة المتكلم لوقوع
الفعل قطعا كأنه وقع ومضى ثم هو يخبر عنه^(٤) . ويتصرف اليه أيضا اذا كان
منفيا بلا أو أن في جواب القسم نحو : والله لا فعلت ، وان فعلت ، فلا يلزم
تكريم لا . كما لا . كما يلزم في الماضي الباقي على معناه ...^(٥) وينقلب اليه
أيضا بدخول أن الشرطية وما يتضمن معناها ، وبدخول ما النافية عن الظرف
المضاف نحو ماذر شارق . وما دامت السموات ، لتضمنها معنى ان ، أى ان
دامت قليلا أو كثيرا . وقد يبقى معها على المضى كقوله تعالى « وكنت عليهم
شهيدا ما دامت فيهم » .

(١) همع الهوامع ج ١ ص ١٥ ، ١٨ ، ١٩

(٢) شرح الكافية ج ٢ ص ٢٢٣

(٣) شرح الكافية ج ٢ ص ٣٢٥

(٤) نفس المرجع والصحيفة .

(٥) شواهد الكتاب لسيبويه . ج ١ ص ٨ - ٩

ويحتل المضي والاستقبل بعد همزة التسوية نحو سواء على أقمت أم قعدت
وبعد كلما وحينما : لأن في الثلاثة رائحة الشرط وكذا بعد حرف التحضيض .
وكذا اذا كان صفة لموصول عام هو مبتدأ أو صفة لنكرة كذلك ، نحو الذي
أتانى فله درهم ، أو كل رجل أتانى فله درهم : لأن فيهما رائحة الشرط ،
كما ذكرنا في المبتدأ^(١) .

وقال السيوطي عن المضارع « ... ينصرف معناه الى المضي وذلك اذا
اقترن بلم أو لما . وذهب الجزولي وغيره الى أن دخولهما كان ماضيا فغيرت
صيغته ونسبه الى سيبويه ووجهه أن المحافظة على المعنى أولى من المحافظة
على اللفظ ورد بأنه لا نظير له » ونظير الأول المضارع الواقع بعد لو ،
اذ المعهود للحروف قلب المعاني ، لا قلب الألفاظ ولم أقيد لما بالجازمة للاستغناء
عنه اذ لا يدخل على المضارع سواهما أو لو الشرطية نحو ، ولو يؤخذ الله
الناس » . « أو اذ نحو » واذ تقول للذي أنعم الله عليه ، أي قلت أو ربما
نحو .

قد أترك القرن مصغرا أنامله . (كأن أثوابه مجت بقرصاد)^(٢) . بخلاف
أو ربما تكره النفوس من الأمر له فرجة كحل العقال أو قد التقليلية نحو .
ما اذا لم تكن للتقليل . أو كان خبر باب كان نحو . كان زيد يقوم قال ابن
عصفور (ت ٦٦٣ هـ) أو صحب لما الجوازية نحو لما يقوم زيد قام عمر . قال
أبو حيان (ت ٩٤٥ هـ) ويحتاج اثبات ذلك الى دليل من السماع أي في
جواز وقوع المضارع بعدها اذ المعروف انها لا تدخل الا على ماضى اللفظ
والمعنى كما سيأتى . وما عطف على حال أو مستقبل أو ماضى . أو عطف
عليه ذلك فهو مثله لاشتراط اتحاد الزمان في الفعلين المتعاطفين نحو « الم تران
الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة » أي فأصبحت الأرض .

ولقد أمر على اللئيم يسبنى فمضيت ثمت قلت لا يعنيني
أي مررت^(٢) .

(١) شواهد الكتاب السبوية . ص ٣١ منسوبا الى شماس الهلالي .

(٢) همع الهوامع ج ١ ص ٨ - ٩

ليس للزمن دخل في ضبط الفعل اذن . فالماضى عندهم ، وان دل على الحال أو الاستقبال ، مبنى ، والمضارع عندهم ، وان دل على المضى ، معرب .

والأمر عندهم ، وهو قسيم المضارع في الدلالة عن الزمن المستقبل ، مبنى عند بعضهم ، وقال باعرا به آخرون منهم .

واذا أردنا أن نعرف السبب الذى دعا النحاة الى مسلكهم هذا وجدناه الشكلية ، وقد تجلت في صورة العامل . فالعامل هو الوجه الظاهر للشكلية . والشكلية هي الصورة الحقيقية للعامل . والعامل سلطان قوى فلا تغيير في شكل من غيره ولا أثر في كلمة لسواه . وهو مع ذلك طوع ارادة انحويين ، وقد جعلوا له موطن لا يتعدها الا بمشيئتهم ، فهو أحيانا واجب التقدم وأحيانا واجب التأخر وأحيانا يتركون له حرية التقدم والتأخر ، وهو أحيانا موجود وأحيانا نراه مقدرا ، ونراه أحيانا اسما وأخرى فعلا أو حرفا وهو . ما يضيق المقام عن حصره ووصفه ، ويبان أثره ومنزلته (١) .

ومن الممكن أن نرى ذلك واضحا في الفعل « بعد ذكر ما قدموا به درسهم النحو بعامة .

لقد مهد النحاة لدرسهم النحو بتعريف للاعراب والمعرب والبناء والمبنى . في اللغة وفي الاصطلاح . أما الاعراب فأوردوا له معانى كثيرة تخيروا منها « الابانة » التغيير « أما في اصطلاحهم فانهم اختلفوا ظاهرا واتفقوا في النتيجة ، فقال بعضهم بلفظيته وعرفوه بأنه « أثر ظاهر أو مقدر يجلبه العامل في محل الاعراب . وقال بعضهم بمعنويته وعرفوه بأنه « التغيير - لعامل لفظيا أو تقديرا » .

أما البناء فقالوا أنه ضد الاعراب ، وقال بعضهم بلفظيته كذلك وهو عندهم « ما جىء به لا ابيان مقتضى عامل من حركة أو سكون أو حذف . وقال غيرهم

(١) يرجع الى ما كتب عن العامل في الرد على النحاة ، وفي احياء النحو وغيرهما .

بمعنويته وهو عندهم « لزوم آخر الكلمة ضربا واحدا ، لا لشيء أحدث ذلك فيه من العوامل . ولذلك سمي بناء للزومه طريقة واحدة كلزوم البناء موضعه (١) .

وبناء على قولهم هذا جعلوا للفصل الذي يقبل التأثير منه ما يسبقه من أدوات وهو المسمى بالمضارع ، جعلوا له حالة افتراضية أولى هي حالة الرفع وأخذوا - كعادتهم - يعللون لها . فقال بعضهم أن الفعل في حالته هذه مرفوع لوقوعه موقع الاسم ، وقال الكسائي (ت ١٨٩ هـ) أن عامل الرفع فيه حروف المضارعة لأنها دخلت في أول الكلمة فحدث الرفع بحدوثها . إذ أصل المضارع أما الماضي وأما المصدر ولم يكن فيهما هذا الرفع ، بل حدث مع حدوث الحروف . فحالته عليها أولى من حالته على المعنوى الخفى ، كما هو مذهب - البصريين والفراء (ت ٢٠٧ هـ) (٢) . وقيل : هو مرفوع تجرده من الناصب والجازم . ولم يسلم شيء مما قيل بل اعترض على جميعها . لكنهم اتفقوا على ذلك أن الرفع لا يزول إلا بنصب يسببه عامل متقدم ، ولو تقديرا أو يجزم مثل الحكم السابق . فإن وجد ضبط استجوابه لاحق من اسم حرف عدوه خروجاً عن القاعدة ، - يستحق الفعل به الوصف بالبناء . فنون النسوة تستوجب تسكين ما قبلها والسكون عندهم يجب أن يكون باداة جزم سابقة فهو هنا خروج عن القاعدة ، استحق به الفعل البناء . ونون التوكيد كذلك تستوجب فتح ما قبلها والفتح عندهم لم يسببه عامل سابق . فهو خروج عن القاعدة . استحق به الفعل البناء .

ولم ينفرد الفصل بتلك الأحكام . بل أن تلك الأحكام طبقت على الاسم كذلك كقولهم فيما أضيف منه إلى ياء المتكلم قال السيوطي في ذلك « الجمهور قالوا بأعرابه وأسند إلى الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وابن الخشاب (ت ٥٦٧ هـ) لقول بينائه .. وقد دعا بعض النحويين إلى القول بالواسطة بين الأعراب والبناء وهي حالة جديدة لم ترد في تقسيم الكلم وأسند ذلك إلى ابن جني (٣) .

(١) يراجع مع الهوامع ج ١ ص ١٣ - ١٥

(٢) الكافية في النحو ج ٢ ص ٢٣١

(٣) يراجع مع الهوامع ج ١ ص ١٩

أما النوعان الآخران فما ذكروه من أنواع الفعل فليس فيهما صلاحية التأثير بالعامل فهما لذلك مبنيان أحدهما مبني بالاتفاق ، وهو المضى - وثانيهما وهو فعل الأمر ، كان بناء وموضع خلاف .

فتلك الشكلية ظاهرة اقتصر الاعراب والبناء على الشكل وما حدث فيه من تغيير سطحي . دون ما نظر الى دلالة تلك الأفعال على المعاني المتعددة ووقوعها المواقع المختلفة .

وكما أوقعتهم الشكلية في الخلط بين الزمن والحكم الاعرابي أوقعتهم في مآزق راحوا يحاولون الخلاص منها بالالتجاء الى المعنى فأخطأهم التوفيق . وأورت ذلك عملهم تعسفا وخبطا .

وسأضرب لذلك مثلاً مما أسموه الأفعال الناسخة وما الحق بها من أفعال الرجاء والمقارنة والشروع ، وآخر مما ذكروه من أفعال في باب الاستثناء ومستغنياً بذلك عما يمكن قوله في أفعال التعجب وأفعال المدح والذم وغيرهما .

أما الأفعال التي وصفوها بالنواسخ ، وهي كان وأخواتها فتبرز الشكلية في أنها تقبل ظاهراً العلامات التي خصوا الفصل بها قبل لتلك الأفعال دلالة دائمة على الحدث حتى توصف بالفعلية .

نلاحظ أن سيبويه أفرادها بدراسة مستقلة لأنه رأى فيها أن أسم الفاعل والمفعول لشيء واحد في مثل « كان عبد الله أخاك » فانما اردت أن تخبر عن الأخوة . وادخلت كان لتجعل ذلك فيما مضى^(١) . وقال في موضوع آخر « وقد يكون لكان موضع آخر تقتصر على الفاعل فيه تقول : كان عبد الله » أي قد خلق « وقد كان الأمر أي وقع الأمر . وقد دام فلان أي ثبت^(٢) .

والزبيدي في التعجب قال « فان أخبرت أن ذلك كان فيما مضى أدخلت كان بعدما » ولم تغير الكلام عن حالة التي كان عليها فقلت : ما كان أحسن زيدا ، ففي كان ضمير مرفوع . كأنه قال : ما أحسن زيدا . كان هذا الأمر ،

(١) الكتاب ج ١ ص ٤٥

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٤٦

ولا خبر لكان هنا . لأنها بمعنى وقع وانما دخلت لتدل على أن الأمر فيما مضى وذلك ما كان أجمل الجارية (١) .

وقال السيوطي . « اختلفت في دلالة هذه الأفعال على الحدث فمنعه قوم منهم المبرد (ت ٢٨٥ هـ) وابن السراج والفارسي وابن جنى وابن برهان - (٤٥٦ هـ) والجرجاني ، والشلوين (ت ٦٤٥ هـ) . والمشهور والمتصور أنها تدل عليه كالزمان كسائر الأفعال . وذهب ابن خروف (ت ٦١٠ هـ) وابن - عصفور (ت ٦٦٣ هـ) الى أنها مشتقة من أحداث لم ينطق بها . وقد تقرر من كلام العرب أنهم يستعملون الفروع ولا يكون من الأصول . ورد هذا والأول بالسمع (٢) .

وقد ترتب على ذلك اختلاف في تسمية - أبعدها من مرفوع ومنصوب ذكره السيوطي بقوله « فاذا كان فمذهب البصريين أنها ترفع المبتدأ ويسمى اسمها وربما يسمى فاعلا ، مجازا لشبهه به . ووقع ذلك في عبارة المبرد وعبر سيبويه باسم الفاعل ومذهب الكوفيين أنها لم تعمل فيه شيئا ، وأنه باق على رفعه ، واستبدل الأول باتصال الضمائر بها ، وهي لا تتصل الا بالعامل وينصب الخبر باتفاق الفريقين ويسمى خبرها وربما يسمى مفعولا ، مجازا ، لشبهه به ، عبر بذلك المبرد ، وعبر سيبويه باسم المفعول ، وكان قياس هذه الأفعال أن لا تعمل شيئا لأنها ليست بأفعال صحيحة اذا دخلت للدلالة على تفسير الخبر بالزمان الذي ثبت فيه ، وانما عملت تشبيها لها بما تطلب من الأفعال الصحيحة اسمين نحو ضرب ، فرفع اسمها تشبيها بالفاعل من حيث هو محدث عنه ، ونصب الخبر تشبيها بالمفعول هذا مذهب سيبويه وذهب الفراء الى أن الاسم ارتفع لشبهه بالفاعل وأن الخبر انتصب لشبهه بالحال فكان زيد ضاحكا مشبه بعنيد بجاء زيد ضاحكا وذهب الكوفيين الى أنه انتصب على الحال . ورد بوروده مضمرا . ومعرفة ولأنه لا يستغنى عنه ، وليس ذلك شأن الحال . واعترض بوقوعه جملة وظرفا ولا يقع المفعول كذلك . وأجيب بالمنع . بل تقع

(١) الواضح في علم العربية ص ٦٧

(٢) معجم الهوامع ج ١ ص ١١٣ - ١١٤

الجملة موقع المفعول نحو قال زيد عمرو فاضل . والمجرور نحو مورث يزيد والظرف اذا توسع فيه ^(١)

ومن الطريف أن السيوطي ذكر بعد ما ساقه من الاتفاق على نصب الأسم الثاني قوله « وجوز الجمهور رفع الاسمين بعد كان وأنكره القراء ، ورد بالسماع قال (العجير السلونى) .

اذا مت كل الناس صنفان : شامت : وآخر مثن بالذى كنت أصنع ^(٢) . وقال (هشام أخوذى الرمة) .

(هى الشفاء لدائى لو ظفرت به) ^(٣) وليس منها شفاء الدال مبذول ثم اختلفوا فى توجيه ذلك . فالجمهور على أن فى كان ضمير الشأن اسمها والجملة من المبتدأ والخبر فى موضع نصب على الخبر . ونقل عن الكسائى أن كان ملغاة ولا عمل لها . وواقعة ابن الطراوه (ت ٥٢٨ هـ) ^(٤) .

تلك هى اراؤهم ولو ابتعدوا عن الشكلية لوجدوا ان كان وأخواتها أفعال ذات حدث وزمن فيما أسسوه : كان التامة « فهى أفعال تامة المعانى باضافتها الى فاعليها . أما حين دخولها على جملة ، قصد بها اثبات الحكم ، فهى لا تقيد الا الزمن ، وأولى بها أن تعرب كذلك ، فيقال « كان » زمنية والاسم المرفوع مبتدأ ، والثانى ان كان مفردا مرفوعا فهو خبر ، وان كان منصوبا نص على نصبه وضعا ، دون تعليل آخر ، أو وصف آخر يكون مفعولا به أو تمييزا أو حالا تجنبنا للاعتراض وبعدا عن الجدل ، وبذلك لا يكون هناك داع لافرادها بدراسة وفردها بباب ، وتميزها بقاعدة .

وليس ما الحقه النحاة بكان من أفعال المقاربة والرجاء والشروع بأبعد منها الى الشكلية . بل هى أكثر دلالة عليها . وما دعا النحاة الى أن سلكوا

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١١١

(٢) يرجع الكتاب شرح أبيات سبوية لأبى جعفر النحاسى ص ٤٣

(٣) الكتاب ج ١ ص ٧١

(٤) همع الهوامع ج ١ ص ١١١

هذه السلك الا ما شاهدوه من توالى فعلين يغلب على اولهما أن يكون في صيغة الماضى . وعلى ثانيهما أن يكون في صيغة الحاضر . وكيف يتفق الزمان وبالشكل مختلف . لقد لجئوا الى المعنى يسترون به التناقض فى قولهم ، وليس لهم من دراسة للأفعال أساسها المعنى بل أساس دراستهم الشكل والوظيفة بس الا .

هذا هو الزمخشري فى مفصلة يتناول فى « القسم الثانى » منه الأفعال فيذكر منها الماضى والمضارع ووجوه اعراب المضارع ثم يذكر من أصناف الفعل مثال الأمر والمتعدى واللازم والمبنى للمجهول وأفعال المقلوب والأفعال الناقصة وأفعال المقاربة وأفعال المدح والذم وفعل التعجب والى غير ذلك مما يبدو فيه التعليق بالاطار الخارجى لا المعنى الداخلى . وذلك ابن جنى فى كتابه « اللمع » يقول وأعلم أن لفظ الوقف كلفظ الجزم سواء تقول : اضرب كما تقول لا تضرب وتقول : قوما كما تقول لا تقوما ، وتقول : قوموا كما لا تقوموا قومى كما تقومى وتقول أعز وأوع وأرم وأخش كما تقول : لا تغز ولا تدع ولا ترم ، لا تخش^(١) فهو وغير من النحاة يسوى بين سائر وحضر ومات وحى ، وضحك وبكى ، وأخذ وأعطى ، تلك الأفعال جميعا تتفق عندهم فى الحاجة الى الفاعل فى اللازم منها ، والى المفعول أيضا فى المتعدى ، رغم ما بينها من تضاد فى المعنى . على حين نراهم يفرقون بين صيغتي « فتح الباب » و « انفتح الباب » فى تسمية الفعلين وفى تسمية المرفوع بعدهما رغم أن معنى الجملتين واحد فيسمون أولهما مبنيًا للمجهول والمرفوع نائب فاعل . ويسمون الثانى فعلا والمرفوع فاعلا .

هذا وان المتأمل فى معانى الأفعال ودلالاتها يجد بعضها يستعمل للأخبار عن قيام الحدث أو الانتهاء منه فى زمن معين وبعضها يستعمل للدلالة على البدء ... من غير اشارة الى غير ذلك وهذان غرضان مختلفان وذلك لا يستلزم أن يكون لأى من النوعين ميزة تجعله يختص بلون من العمل . أو ينفرد بقاعدة معينة .

(١) اللمع فى النحو ص ٥٠ ب .

وشيبية بمسلكهم في كان وما الحقوه بها. ما أقحموه في باب الاستثناء - فيما أقحموه - من أفعال . وحجتهم في ذلك افادتها معنى الاستثناء ثم أنهم جعلوا الى المنصوب خبرا لما ذكروه من النواسخ وهو : ليس ولا يكون كما جعلوه مفعولا به بعد خلا وعدا وحاشا - ثم راحوا يضعون شروطا وقيودا لكل نوع يبررون أفرادهم تلك الأفعال بدراسة لدلالاتها على معنى معين . ولو اقتصر الأمر على ذلك لها من الخطب لكنهم ذكروا أن ثلاثة الأفعال الأخيرة يأتى أحيانا ما بعدها معجورا ، فتكون بذلك حروف جر . وسأوجز رأى ابن هشام فيهما .

« حاشا » على ثلاثة أوجه : أحدها أن تكون فعلا متعديا متصرفا تقول : حاشيته بمعنى استثنته .

والثاني : أن تكون تنزيهية نحو « حاش الله » وهي عند المبرد وابن جني والكوفيين فعلان « قالوا لتصرفهم فيها بالحذف ولا دخلهم إياها على الحذف وهذان الدليلان ينفيان الحرفية ولا يثبتان الفعلية .

والثالث : أن تكون للاستثناء . فذهب سيويه وأكثر البصريين الى أنها حرف دائما بمنزلة الا لكنها تجر المستثنى وذهب الجرمي والمأزني والمبرد والزجاج والأخذ وأبو زيد والفراء وأبو عمرو الشيباني الى أنها تستعمل كثيرا حرفا جاريا وقليلًا فعلا متعديا جامدا لتضمنه معنى الا « (١) .

« خلا » على وجهين أحدهما أن تكون حرفا جاريا للبستثنى .

والثاني أن تكون فعلا متعديا ناصبا له وفاعلها على الحد المذكور في فاعل حاشا (٢) . « عدا » مثل خلا فيما ذكرناه من القسمين ، وفي حكمها مع ما للخلاف في ذلك ولم يحفظ منويه فيهما الا الفعلية (٢) .

لا جدال فيما سمع من العرب من ورود ما بعدها منسوبا ومعجورا ولا تشريب على قائل به بعد . لكن لم لا يقطع بفعلية تلك الكلمات وليكن من قوله ابن منظور سند ودليل جاء في اللسان .

(١) معنى البيب ج ١ ص ١٠٩ - ١١١

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ١١٨

من قال : حاشى فلان خفضه باللام الزائدة ومن قال حاشى فلانا أضر
في حاشى مرفوعا ونصب فلانا بحاشى والتقدير حاشى فعلهم فلانا . ومن قال
حاشى فلان خفض باضمار اللام لطول صحيتها حاشى^(١) .

وإذا ما ثبتت فعليتها استغنى عن أفرادها بالدراسة المتخصصة . وبعد .

فان من المسلم به أن النحو العربى فى حاجة الى إعادة نظر فى كل ما اشتمل
عليه وليست هذه دعوة جديدة . بل هى قديمة متجددة وكان آخرها ما كتبه
الأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى صحيفة الأهرام فى ٧/٥/١٩٧٦ ، عن « أزمة
اللغة العربية » .

ولتصورى : أن على المشتغلين بالدراسات اللغوية العربية بعامة وعلى
المشتغلين بالنحو والصرف . بخاصة كبير العبء فى ذلك .

لذا رأيت أن أسهم مع المسهمين بنصيب . وهانذا أتقدم بهذا البحث
الذى يعرض منهاجا لدراسة الفعل فى اللغة العربية . راجيا أن يكون فيه بعض
ما يرتجى من اصلاح وتعبير .

وقد قدمت فيما سبق مسلك النحاة المسلمين فى درسه النحو العربى
ونظرتهم الى الفعل من حيث زمنه ، وربطهم الحكم الاعرابى بالزمن ، وأبنت
أن ذلك الربط كان خطأ . وأرجعت ذلك الى أفهم قصرُوا بحثهم على الشكل
الظاهرى وبتعبير أدق - على حرف الاعراب الذى هو النحو لديهم - وذلك
ما أسميته الشكلية - وقد كانت تلك النظرة هى السبب الذى قسيم الفعل
بسببه الى أنواعه الثلاثة المتدادلة .

كذلك تعرضت لما أسموه الأفعال الناسخة وأبنت أنها عند افادة المعنى .
أى الحدث الحاصل فى زمن لا تختلف عن غيرها من الأفعال ، وعندما تقتصر
على الدلالة الزمنية فانها تبعد عن الفعلية .

(١) لسان العرب : مادة احشأ .

كذلك تناولت ما أورده من أفعال في باب الاستثناء وأوضح أن تناولهم لها كان غير سديد واكتفيت بذلك من ذكر كثير مما تناولوه من الأفعال بدراسة خاصة ، ليس النحو بحاجة إليها كأفعال التعجب والمدح والذم والمبنى للمجهول الى غير ذلك . وكان ما قدمته تمهيدا لرأى ومقدمه لفكرة ربما تساعدنى تحقيق الأمل المنشود .

الخلاصة :

يحتاج منهج دراسة الفعل في اللغة العربية الى بعض التغيير في المصطلحات النحوية بما يتمشى مع منطق الدراسة الحديثة ولا يبعد عن المعنى اللغوى للفظ من ذلك . الاعراب والمعرّب . والبناء والمبنى وقد أسلفت كلام السابقين فيها . وأرى أن يكون الاعراب - في الاصطلاح - هو التغيير الدلالى .

والمعرّب هو المتغير الدلالة بحيث يقع من الكلام مواقع متعددة .. فهو فى الاسم ما صلح أن يكون مبتدأ أو خبراً أو فاعلاً أو مفعولاً ومضافاً اليه ، الى غير ذلك . وهو فى الفعل ما كان متصرفاً وصلح وقوعه خيراً وصفة وحالاً . وما أشبه ذلك .

ويكون البناء (هو) ثبوت الدلالة ، والمبنى : هو ما لزم لونا واحداً من التغيير الدلالى لا يتعداه الى غيره وما كانت بنيته على صورة واحدة وذلك كأدوات النفى والاستفهام والنداء وأسماء الأفعال الجامدة الى غير ذلك .

ويتناول المنهج الأمور التى أراها - دون غيرها - جديرة بالدراسة وتتلخص فى ثلاثة .

١ - المادة والبناء .

٢ - الدلالة الزمنية .

٣ - الحالة الاعرابية .

١ - المادة والبناء : فارى أن للفعل بناءين أساسيين هما :

البناء الأول : ويعمل الأوزان التى تسمى الثلاثى المجرد ومزيده والرباعى

المجرد ومزيده وما ألحق بتلك الأوزان وساقطصر على ذكر ما اشتهر فيها .
مراعيا في ايرادها ما اشتهر عند دارسى اللغة العربية بل أصبحت من المستشرقين
وذلك لأن اللغة العربية لم تعد لغة العرب وحدهم بل أصبحت لغة عالمية يتلقاها
الدارسون في أنحاء العالم . وقد رسم هؤلاء المستشرقون لأنفسهم منهجا
لدراسة أوزان الفعل العربى وأصبح ترتيب تلك الأوزان ، عندهم جميعا شيئا
يشبه الاصطلاح هذا بالاضافة الى أن النحاة ذكروا تلك الأوزان دون مراعاة
للترتيب أو ذكر أهمية له وتلك هى البنية الأولى .

١ فعل ٢ فعل ٣ فاعل ٤ افعال ٥ تفعل ٦ تفاعل ٧ افتعل ٨ افتعل ٩ افعال
١٠ استفعل ١١ أفعال ١٢ افعل على ١٣ أفعال ١٤ أفعال ١٥ افعل على ١٦ فعل
١٧ تفعل ١٨ افعال ١٩ فاعل ٢٠ فاعل ٢١ فيعل ٢٢ فيعل ٢٣ فعلى ٢٤ فعلى
٢٥ تفعل ٢٦ تفعل ٢٧ تفعل ٢٨ تمفعل ٢٩ تفعل .

تلك هذه الأنبيسة والأوزان التى تتداولها كتب النحو والصرف ، على
اختلاف في عددها وتوتيبها وهى فى جملتها تشمل .

الثلاثى المجرد ومزيده وما ألحق به .

الرباعى المجرد ومزيده وما ألحق به قل ذلك أو كثره فهذا هو البناء الأول .

أما البناء الثانى فهو ذلك البناء الأول مسبوقا بأحد الأحرف الزوائد
الأربعة ذوات الدلالة على المتكلم والمخاطب والغائب . مفردا ومشنى وجمعها
بنوعية . وهى المجموعة فى قولهم « اتيت » .

٢ - أما الدلالة الزمنية ، فيدل على الزمن الماضى بما يأتى :

١ - البناء الأول : أن لم يسبق بما له على تغيير الزمن دلالة .

٢ - البناء الثانى : أن سبق بأحدى الكلمات الآتية :

لم ، لما ، لو - الشرطية - اذ ، ربما ، قد التعليلية ، كان كذلك أن عطف
ذلك البناء على البناء الأول .

ويدل على الزمن الحالى بما يأتى :

١ - البناء الثانى : أن لم يسبق بماله دلالة على تغير الزمن كما سبق .

٢ - البناء الأول ، وذلك :

(أ) أن قصد به الانشاء الطلبى .

(ب) أو قصد به القطع بوقوع الحدث .

(ج) أو سبق بلا أو ان جواب القسم أو ان الشرطية وما تضمن معناها
بما النائية عن الظرف المضاف اليه .

ويدل على الزمن المستقبل بالبناء الثانى مسبقا بالسين أو بسوف .

٣ - أما الحالة الاعرابية فترى أن كل فعل متغير الدلالة والتضريف

... ..

فلان ومات وكذلك بناء على أنهم متفقون على تسمية ما بعد فعل المطاوعة فاعلا وأى فرق بين فتح الباب واثفتح الباب .

وللتعجب صيغتان معروفتان ليستا فى حاجة الى ذكر شروط وقيود ، أو ذكر أحكام اعراية شاذة معقدة .

وللطلب صيغ معلومة منها صيغة الأمر ومنها اضافة اللام الى البناء الثانى وذلك عند ارادة الاتيان بالفعل اما عند ارادة تركة فهناك « لا التى تفيد ذلك ، وهى المسماة لا الناهية » .

وليس ما قلته بتمغن عما تجب معرفته من ناحية البناء الداخلى للفعل أى ما يجب فيه من حذف أو قلب أو الى ذلك .

كما أنه ليس مغنيا عن معرفة الصيغ التى تتقابل وتلتقى أو لا تلتقى مما هو وارد سماعا عن العرب ، كمعرفة ما يكون من البنية الثانية مع كل حالة من حالات البنية الأولى ، وبخاصة فعل فى حركاته العين الثلاث . .

وبذلك أرى اننا نستطيع بتلك الدراسة أن نستعنى عما تمتلىء به كتب النحو من أبواب لا داعى بها من مثل : كان وأخواتها ، وما الحق بها من أفعال الرجاء والمقارنة والشروع ، وافصال المدح والذم ، والتعجب والمبنى للمجهول والأفعال اللازمة والمتعدية وتقسيم المتعدية الى : متعدية الى مفعول واحد ومتعدية الى مفعولين .

وبذلك — كما يغلب على ظنى — يكون البعد عن الشكلية المحضة ويكون الاسهام فى تذليل النحو وتيسيره .

المراجع

ابراهيم مصطفى : احياء النحو - لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٥١
ابن جنى أبو الفتح عثمان : الخصائص - تحقيق محمد علي النجسار - دار
الكتب ١٩٥٢

..... : مواصفات الاعراب - تحقيق مصطفى السقا وآخرين -
الطبي ١٩٥٤

..... : اللمع - عن مخطوطة بجامعة لينجراد

ابن الحاجب أبو عمر عثمان : الكافية في النحو وشرحها - دار الكتب العلمية -
بيروت ١٩٣٠ هـ

ابن الخطاب أبو محمد عبد الله : المرتجل - تحقيق علي حيدر - دمشق ١٩٧٢ م
ابن السراج أبو بكر محمد : الموجز في النحو - تحقيق مصطفى الشوربجي - دار
بدران بيروت ١٩٦٥

ابن عصفور علي بن مؤمن : المقرب - عبد الستار الجوارى ، العاني بغداد ١٩٧٢
ابن كيّسان : محمد بن أحمد : الموفقى في النحو - عهد الحسين الفنى - مجلة
المورد مجلد ٧٥/٤

ابن مالك محمد بن عبد الله : تسهيل الفوائد - محمد علي بركات - دار الكتب
سنة ١٩٦٨

ابن معضاء أبو العباس أحمد : الرد على النحاة - د. شوقي ضيف - دار الفكر
العربى ١٨٤٧

ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب - مصورة عن بولاق - الدار
المطرية للتأليف .

ابن وهب واسحاق بن ابراهيم الدهان الكاتب : في جواب البيان - تحقيق احمد
مطلوب - بغداد ١٩٦٧

أمين الخولى : مناهج تجديد - دار المعرفة - ١٩٦١

أبو عبيدة معمر بن المثنى : مجاز القرآن - تحقيق محمد فؤاد - زكى الطانجى
سنة ١٩٧٥

الافغانى سعيد : عن تاريخ النحو - دار الفكر - بيروت

الانبارى أبو البركات عبد الرحمن الانصافى : فى مسائل الخلاف - تحقيق
محيى الدين عبد الحمد - التجارية ١٩٥٥

البغدادي عبد القادر عمر : خزانة الاداب - تحقيق عبد السلام هارون - دار
الكاتب ٦٧ - ١٩٦٩

تمام حسن دكتور : اللغة العربية مبناها ومعناها - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٣
حسن ظاظا - دكتور : كلام العرب - دار المعارف ١٩٧١

حسن عون - دكتور : دراسات في اللغة والنحو - معهد البحوث والدراسات
العربية ١٩٦١

خديجة الحديثي - دكتور : لبنية الصرف في كتاب سيبويه النهضة - بغداد ١٩٦٤
الرماني علي بن عيسى : كتاب الحدود (رسائل النحو واللغة) دكتور جواد - دار
الجمهورية - بغداد ١٩٦٩

ثعلب أبو العباس : فسيح ثعلب والشروح عليه - محمد عبد المنعم جفازوني -
مكتبة التوحيد ١٩٤٩

الزبيدي محمد بن الحسن : الواضح في علم العربية - د. امين علي السيد -
المعارف بمصر ١٩٧٥

الزجاج ابراهيم بن محمد : فعلت وافعلت مع فسيح ثعلب - مكتبة التوحيد ١٩٤٩
الزجاجي عبد الرحمن بن اسحاق : الايضاح في ظل النحو - تحقيق مازن المبارك
- دار العربية ١٩٥٩

الزمخشري محمود بن عمر : المفصل ، وشرح أبياته - تحقيق السيد النعساني -
دار الجبل بيروت .

..... : النموذج وشرحه للأردبيلي - فزان ١٣١٤ هـ - ١٨٩٧ م .
السامرائي ابراهيم - دكتور : الفعل زمانه وأبنيته - مطبعة العاني بغداد ١٩٦٩
السهيلي عبد الرحمن بن عبد الله : أمالي السهيلي - تحقيق محمد ابراهيم البنا
السعادة ١٩٧٠

سيبويه أبو بشر عمر : الكتاب - عبد السلام هارون - دار القلم والهيئة ٧٥/٦٦
السيوطي قبد الرحمن أبو بكر : بغية الوعاء - محمد أبو الفضل ابراهيم
الخلبي ١٩٦٤

..... : المزهرة في علوم العربية - محمد احمد جاد المولى وآخرين
الخلبي .

..... : همع الهوامع : دار المعرفة بيروت .

صاحب جعفر : سيبويه من اعلام البصرة - دار الحرية بغداد ١٩٧٤

الصبان محمد بن علي : حاشية الصبان على الأشمونى - عيسى الخلبي

راسكولنيكوف .. بطل لكل العصور

للدكتور محمود محمود أحمد الشاذلى

قسم اللغة الروسية

لأبد من الاعتراف .. كل شيء مات بالنسبة لراسكولنيكوف .. لقد دخل دائرة الجحيم ولأبد من تدميرها وتدمير نفسه .. يقول يوجين اونيل « ان الجحيم يبدأ حينما تصبح الحركة البسيطة الى الأمام أو الى الخلف شيئاً مستحيلاً .

هكذا وجد راسكولنيكوف نفسه بعد ارتكابه الجريمة .. ولقد حطم دوستوفسكى بوحشية كل الخيوط التى تربطه بالمجتمع البطربرجى الذى يعيش فيه .. وإذا سقطت الخيوط لأبد أن يسقط الانسان من الداخل .

أخذ راسكولنيكوف يعد لجريمته الليلية الطوال لكى تصبح جريمة كاملة فى ليالى بطرسبرج القاحلة السوداء ، ولكى يصبح ك نابليون بطل أوروبا القرن التاسع عشر .. ولكن فليضاجع راسكولنيكوف جريمته ما شاء له من المضاجعة فلن يفرز غير العقم فى الأرض الخراب .. كان راسكولنيكوف يرتعد من أعماقه .. لأن فى هذه الأعماق يرقد الاحساس بأن فعلته ما هى الا مجرد جريمة عادية ارتكبها فى حق من ؟ لا يعرف بالتحديد .. لذلك كان يبالغ فى وصف الظروف التى تحيط بهذه الجريمة .. وكان يتسول القوة درءاً للانهيـار — « كفى ! تراجعى يا أنواع السراب ! الى الوراء ايتها المخاوف الوهمية ! تقهقرى أيتها الأطياف ! الحياة موجودة ! السنت حيا فى الساعة التى أنا فيها ! ان حياتى لم تمت بموت المرأة العجوز : لا ! ... آن لك أن تدعى العالم هادئاً ! أما ملكوتى أنا فهو ملكوت العقل والضياء ... والقوة .. والارادة .

— وسنرى من المنتصر منا نحن الاثنين الآن .. ! .

— ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن .. هل سيتمطيع راسكولنيكوف الصمود أمام نفسه .. ان كل التناقضات النفسية تحور داخله لكى تصرعه

ليكون الانهيار هو محصلة كل هذه التناقضات .. أن احساسه العميق بالقذارة داخله أجبرته على أن يبحث عن القذارة خارجه . كمعادل موضوعي ، ولقد الملح بذلك دوستوفسكى ببراعة حينما كان يصف الرحلات اليومية لراسكولنيكوف في شوارع بطرسبرج القذرة (لقد كان يجب في الآونة الأخيرة حين كان كل شيء يثير فيه الاشمئزاز والتقزز ، أن يتجول في هذه النواحي ، نشدانا لمزيد من الاشمئزاز والتقزز) .

.. كان راسكولنيكوف طالبا ذكيا ولكنه اضطر الى ترك الدراسة لحاجته للقة العيش واضطرار اخته للعمل كمديرة منزل لكي تستطيع أن تساعد والاهانات التي لحقت بها ، والفضيحة التي سرت في الأقليم الذي تعيش فيه ، أصابته في أعماقه بالحقده على هذا المجتمع العفن .. اذن لابد من الانتقام .. هذا احتمال لتفسير جريمته .

ولكن راسكولنيكوف لا يريد أن يعترف بهذا التفسير بل يقارن نفسه بنابليون لأن نابليون كم ارتكب من جرائم في أوروبا ولم يجرؤ أحد بأن يسميه مجرما بل كل كتب التاريخ تصفه بالبطل .. ولكن في نفس اللحظة يشعر بالتضائل بجانب نابليون البطل ، ويعزى ذلك لضعفه هو نفسه بجانب هذا العمل الذي اقترفه ، يقول راسكولنيكوف في أحد مونولوجاته « لا .. لا ان أولئك الرجال هم من طينة أخرى غير طينتي ! أن المسيطر الحقيقي ، الذي يجوز له كل شيء ، يقصف طولون بالمدافع ، ويقوم بمذبحة في باريس ، وينسى جيشه بمصر » وينفق نصف مليون من الرجال في حملة موسكو ، ثم يتملص من القضية بجملة تشتمل على تلاعب بالألفاظ ثم تقام له التماثيل بعد موته ، كل شيء مباح اذن له ! لا ، أن أولئك الرجال هم من طينة أخرى ، ليسوا من لحم بل من برونز ! .. هل كان يمكن أن يندس نابليون تحت سرير عجوز حقيرة ؟ يا للصغار !

ومن هنا بدأ انهيار راسكولنيكوف بدأت الخديعة تظهر واضحا أمامه انه ليس ك نابليون .. اذن يا للمأساة ويا للبشاعة التفسير الآخر وهو أنه قد انتقم لأخته ولأمه .. اذن هي جريمة عادية تماما .. اذن هو مجرم وليس بطلا كما كان يتصور قبل ارتكابه للجريمة .. حتى وبعد ارتكابها .. ولقد صور دوستوفسكى كل هذه التفسيرات في المناقشات الطويلة بين راسكولنيكوف والمحقق فيقول المحقق

« ان هذه الجريمة تحمل طابع الزمان الذي نعيش فيه ! انها تحمل طابع عصر اضطرب فيه القلب الانساني ، عصر يقول فيه بعضهم ، مستشهدا بأقوال كتاب ومؤلفين ، أن الدم يطهر) .. نحن ازاء حلم يطوف برأس أسسكركه الأوهام والأخيلة وسمته الآراء والنظريات .

وبالرغم من أن صديقه رازموميخين يقول « ان الاشتراكيين يؤكدون بأن الجريمة ما هي الا احتجاجا على تنظيم اجتماعي غير سليم يرفض هذا التفسير المحقق وكذلك يرفض راسكولنيكوف في أعماقه والا اعتبر كذلك مجرما عاديا .

ولكن التساؤل بدأ يتسرب الى داخل راسكولنيكوف نفسه لماذا هم يهتمون كل هذا الاهتمام في تفسير الجريمة ؟ انهم يريدون ان ينهار من الداخل ليعترف بنفسه رغم أن أحد العمال قد اعترف بأنه هو نفسه قد ارتكب هذه الجريمة ولكن المحقق لم يقتنع بذلك..

أخذ هذا الاحساس المروع يتضخم تضخما سرطانيا داخل راسكولنيكوف ، يحدث نفسه (ان كل ما في الأمر أنهم لا يخفون ولا يكتُمون ، أنهم لا يتجرحون ! .. معنى هذا أنهم لا يحاولون حتى أن يخفوا أو يكتُموا ، وأنهم يطاردونني جميعا كما يطارد الفريسة سرب من كلاب الصيد ، أنهم يبصقون في وجهي صراحة ، ما بالكم لا تكونون صريحين ! لماذا تلعبون معي لعبة القط والفأرة ؟ .. لعلي لن أسمح به بعد الآن ! .. لسوف أنهض واقفا ، فارميكم بالحقيقة كلها صفعا على وجوهكم . وسوف يرون عندئذ مدى الاحتقار انذى أحمله لهم ! » .

.. أصبح من العبث الصمود والاصرار على عدم الاعتراف .. لأن معنى ذلك هو الجنون .. اذن هناك بديلان لا ثالث لهما للنجاة من الجنون .. اما الانتحار أو الاعتراف ..

ولكن الانتحار .. ماذا بعد الانتحار ؟ ان الانسان يعيش مرة واحدة .. ومهما كانت التعاسة والألم الذي يعصف بالانسان فانه يفضل الحياة على الموت وقد عبر عن ذلك دوستوفسكي في الكلمات التالية عن روعة الحياة برغم بشاعتها ولقد تأثر بذلك حينما حكم عليه بالاعدام تساءل راسكولنيكوف وهو يستأنف

سيره ! ترى أين قرأت أن رجلا محكوما عليه بالاعدام قد قام أو تخيل قبل
إعدامه . بساحة أنه لو اضطر أن يعيش في مكان ما ، على قمة ، فوق صخرة ،
بموضع لا تزيد مساحته على موطيء قدم ، وكان كل ما حوله هوة سحيقة ،
خضما كبيرا ، ظلمات في أبدية عزلة خالدة زوابع لا تتقطع ، وكان عليه أن
يبقى واقفا على موطيء القدم هذا مدى الحياة ، بل ألف سنة ، بل أبد الدهر ،
لظل مع ذلك يؤثر أن يعيش هذه العيشة على أن يموت فوراً ، أن يعيش
فحسب ، أن يعيش ! أن يعيش أية عيشة ، ولكن أن يعيش .. نعم ، أين قرأت
هذا ؟ ما أصدق هذا الكلام ! رباه ما أصدق هذا الكلام ! .. الانسان جبان ،
ولكن جبان أيضا ذلك الذي يصفه بالجبين لهذا السبب ! .

إذن الحياة بكل تعاساتها وآلامها أكثر راحة من الموت نفسه .. إذن
ما العمل ؟ .. إذن لا مخرج آخر غير الاعتراف .. ولكن كيف .. بعد أن شعبت
كل الأسباب المعقولة لهذه الجريمة .. وأيضا لمن يقدم اعترافه أولا ؟ .. إذن
للانسانة التي سحقتها روسيا القرن التاسع عشر بما فيها من قذارة وعفن
ودعارة ..

ذهب لسونيا وقال لها بضحكة ساخرة « هيه سونيا ! لقد جئت آخذ
صلبانك ! ألم تأمريني أنت نفسك بأن أمضي اعترف على رؤوس الشهداء ؟ فما
بالك تخافيني الآن وقد قررت أن أضع ذلك موضع التنفيذ » ؟

.. وذهب راسكولنيكوف بما بقي له من قوة إلى المحقق . ليعترف له بجريمته
وأنتهى العذاب بالنسبة لراسكولنيكوف ولكن السؤال الذي يطفو بعد ذلك
هل انتهى العذاب للانسان ؟

اننى أعتقد أن هذا هو السؤال الحقيقى الذى يطرحه دوستوفسكى فى كل
كتاباتة .. ذلك الكاتب الروسى الغريب .. الذى لم يرحب أحد بكتاباتة حينما
كان يعيش .. وكان هناك سوء تفاهم بينه وبين الكتاب والنقاد الذين يطلقون
عليهم تقدميون فى ذلك الوقت .. بل أن الاتحاد السوفيتى كان يتجاهل كتاباته
قبل ذوبان الجليد .

.. أن تأرجح راسكولنيكوف بين السادية، والمازوخية أعطى الكاتب إمكانيات

راسكولنيكوف يتأرجح بين الايمان وعدم الايمان « أنا لست مؤمنا ، ومع ذلك طلبت من امي أن تصلى من أجلى وان تدعو الله لى . الله يعلم كيف يحدث هذا يادونيتشكا » .

وعدم ايمان راسكولنيكوف يزيد الأمر تعقيدا بالنسبة له .. وكأنه يقول « اذا كان الله غير موجود فكل شيء عبث » ، قتله للعجز فقد معناه الحقيقى ، وهو نقاء العالم من هذه القاذورات وارساء العدالة فى هذا العالم .. اذن لماذا يعيش الانسان .. كل شيء يصبح عبثا لا معنى له .. كل شيء سيصطبغ بعبثية الوجود ..

يقول البير كامى ما معنا « بالرغم من عبثية الوجود لابد أن نعمل بشرف ونعيش » ولكن أى حياة هذه الذى يخيم عليها العبث .. ستتحول الحياة الى غابة بلا اخلاقيات وبلا قيم وبلا مبادئ .. وسيقتل راسكولنيكوف العجز لآى سبب يتخيله فى نفسه ، سيحاول أن يبرر لنفسه بأنه كنايليون .. بطل لا مجرم ..

يالتعاسة لم يجد راسكولنيكوف الراحة فى أى تفسير لجريمته ، ليست انتقاما لأمه وأخته من الأهانات التى لحقت بهما ، وليست لأنه كنايليون يجرب فلسفة القوة .. اذن لأن الحياة عبث فكل شيء ممكن عمله .. ما دام بلا معنى .. اذن سيجد الراحة فى الاعتراف .. لأنه وصل الى القاع ، حيث لا شيء .. ولا يهمه الصعود مرة أخرى .. لأن الاعتراف أيضا عبث . ما الفرق بين السجن والحرية .. بين الشرف والندالة .. بين البطولة والجريمة ما دامت الحياة عبث .. اذن كل شيء يفقد معناه .

يقول ييلنسكى الناقد الروسى المعروف .. ايجين وبتشورين هم أبطال القرن التاسع عشر لأنهم عبروا عن الانسان فى هذا القرن .. ولكننى أقول أن راسكولنيكوف هو بطل لكل العصور .. لأن جريمته ترتكب فى كل عصر وفى كل زمان .. وتقف جريمة راسكولنيكوف عملاقة بجور جرائم أوديب وهاملت لذلك سيعيش راسكولنيكوف فى داخل كل انسان لأنه ببساطة بطل لكل العصور ..

مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٦/١٢١/٥٠٠

- 'Abdelmun'im es-Sawi : Er kam aus Kalabscha
Raschad Ruschdi : Im Frauenabteil
Muhammad Kâmel Hussein : Ein abscheuliches Verbrechen
Yussef Idrîs : Schicksal in Kairo
Muh. Abdel-Halîm Abdallah : Wärme und etwas Tee
Yussef Gohar : Der Bettler
Amin Yussef Ghurâb : Das Mißverständnis
'Abderrahman esch-Scharkawi : Im Regen
Anîs Mansûr : Die Flucht
Ibrahim 'Abdel-Kader el-Mazni : Die Fledermaus
Abulmaati Abunnaga : Das Café zum Paradies
Mahmûd el-Badawi : Die Mühle
Mustafa Mahmûd : Die Wandlung des Dr. Fanûs
Yussef esch-Scharuni : Die Mutter und das Untier
Gazibya Sidky : Ein kleiner Fehler
As-Sayed Abunnaga : Nackte Erinnerungen
Saleh Gaudat : Eine Notlüge
Schukri Muhammad 'Ayyâd : Sonnenuntergang
Tharwat Abaza : Ein gewissenhafter Mann
Sahîr el-Kalamawi : Oma Karima
Hussein Fauzi : Das Zirkusmädchen
Helmi Murâd : Eifersucht
Muhammad Zaki 'Abdelkader : Die schöne Sekretärin
- *Taufik el-Hakîm* : Gedichte (In Zusammenarbeit mit Saleh Gaudat)
— *No'man Aschûr* : Schade um die Moral (Hörspiel, gesendet vom SWF, März 1976)
— *Tharwat Abaza* : Eine schwere Entscheidung (Hörspiel, gesendet vom SWF, März 1976)
— Mensch und Gott im Alten Ägypten
- Redaktion von ARMANT — Deutsch - arabische Kulturzeitschrift,
Beiträge in ARMANT Nr. 4 - 15
- Übenstzungen aus dem Französischen ins Arabische :
— Lalo : Notions d'esthétique, Kairo 1959,
— Faguet : Initiation littéraire, Kairo 1959,
— Racine : Iphigénie, 1959, Kairo, 2. Aufl. 1967

Harald Weinreich : — Wahl der Mittagssonne
— Nachruf auf einen Bruder
— Nicht unterkellert

Theodor Weißenborn : — Brief einer Unpolitischen
— Rollenprosa

Wolfgang Weyrauch : — Im Clinch

Gabriele Wohman : — Aus dem weißblauen Tagebuch

— *Araber und Deutsche*, Beirut 1975 , 646 S.

— *Dialog mit der arabischen Welt*, Kairo 1976

— *Carsten Niebuhr* :

Reisebeschreibung nach Arabien und den umliegenden Ländern
(Die Kapitel über Ägypten), Kairo, 1978.

Übersetzungen aus dem Arabischen ins Deutsche :

— Der Baum, Taufik el-Hakîm (gesendet vom Südwestfunk im März 1976).

— Das tausendjährige Kairo, Kairo 1969.

— Moderne Erzähler der Welt — Ägypten (Übersetzung und Mitherausgabe) Tübingen 1974.

Inhaltsübersicht :

Nagib Mahfûz : Der Mord in der Scheune

Taha Hussein : Dieser Tag war der 21. August

Ihsan 'Abdel Kuddûs : Abdallah und Fatma

Mahmûd Taimur : Sallam Paschas Tante

Muhammad 'Afifi : Brief an meinen Sohn

Yussef as-Seba'i : Ein sehnlicher Wunsch

'Abdelmun'im Selim : Der verlorene Koffer

Jahja Hakki : Das Tor des Abschieds

Mahmûd Kâmel : Die Schöne von Abu Hamar

Mahmûd Diab : Die Nachricht von Zuhause

Mursi Sa'ad el-Din : Der Sänger der einfachen Leute.

Ibrahim Schukrallah : Der Zitronenbaum

Sa'id 'Abduh : Der Tod des Wasserträgers

Taufik el-Hakîm : Zeige mir Gott.

Hermann Lenz : — Erinnerung an Europa

Siegfried Lenz : — Die Strafe

— Der Wettlauf der Ungleichen

Golo Mann : — Wallenstein

Ernst Meister : — Nimm, goldene Fäulnis

— War doch

— Das Geschriebene

Dagmar Nick : — Vorgefühl

— Schiffbruch

Hans Erich Nossack : — Um es kurz zu machen

Heinz Piontek : — Die Bienen

Paul Pörtner : — Aussprache

Johannes Poethen : — Solang das Spiel dauert

Jens Rehn : — Fundamentale Reflexionen über Schriftstellerei
und ihren Sinn

Marcel Reich-Ranicki : — Noch eine verlorene Generation

Christa Reinig : — Der Enkel trinkt

Hans Werner Richter : — Das Ende der I-periode

Heinz Risse — Wer denkt heute noch an Verdun

Martha Saalfeld : — Landschaft mit Bungalow

Heinz Winfried Sabeis : — Fischersprüche

— Anthropos

Hans Sahl : — Es sah mein Auge mich an

Paul Schallück : — Unser Eduard

Georg Schneider : — Die alten Krüge

Günter Grass : — Ortlich betäubt
— Kinderlied
— Normandie
— An alle Gärtner

Martin Gregor-Dellin : — Versuch, bei der Wahrheit zu bleiben

Peter Härtling : — Literatur als Revolution und Tradition

Hans-Jürgen Heise : — Schatten
— Zwischenfall

Hans Hennecke : — Ernst Mortiz Arndt

Günter Herburger : — Ende der Nazizeit
— Die Jungen Amerikaner, die ans zu
flippern, schießen

Walter Hilsbecher : — Neue Sporaden

Walter Höllerer : — Systeme
— Kinderlied
— Sätze
— Der Autor, die Sprache des Alltags
und die Sprache des Kalküls

Eberhard Horst : — Blue Bird

Karl August Horst : — Vor den Ruinen

Walter Jens : — Billy Grahams zehn Gebote

Joachim Kaiser : — Kann man die Wahrheit spielen ?

Marie Luise Kaschnitz : — Zu Bett
— Geduld
— Hörbild
— Wenn wir uns nur üben

Hans Peter Keller : — Weltanschauung
— Parabel
— Im übrigen

Hermann Kesten : — Olaf

Thilo Koch : — Einladung zum Kaffee

Ernst Kreuder : — Abgelegenes Haus am See

Karl Krolow : — Weltmaschine
— Sterbliches

Horst Krüger : — Tiefe Bindung B

Helmut Lamprecht : — Theorie und Praxis
— Großmut

Dieter Lattmann : — Schwarzer Freitag für große Worte

— *PEN-Anthologie*, Beirut 1975, (574 S.)

Inhaltsübersicht :

Ilse Aichinger : — Mein grüner Esel

Alfred Andersch : — Ein mieser Typ

Stefan Andres : — Die Musen von übermorgen

Rose Ausländer : — Miteinander

— Vergiß

Walter Bauer : — Tagebuchblatt

W. Alexander Bauer : — Metropolis

Jürgen Becker : — Gedicht im Königsforst

— Schneegegedicht

Hans Bender : — Aufzeichnungen einiger Tage

Horst Bienek : — Die Zeit danach

— Sagen Schweigen Sagen

Horst Bingel : — Gegend, austauschbar

Heinrich Böll : — Angst vor der Gruppe 47

— Weggeflogen sind sie nicht

Elisabeth Borchers : — Der Bruder

Peter O. Chotjewitz : — Römischer Kulturbrief

— Eine Idee von Graf Warwick nach Jean Anouilh

Karl Dedecius : — Übersetzung und Gesellschaft

Karlheinz Deschner : — Stimmen aus Staub

Bernhard Dordelmann : — Weihnachten

Hilde Domin : — Ich will dich

Raabe : Der Schüdderump

Keller : Der grüne Heinrich

Storm : Der Schimmelreiter

Ohne Verfasser : Manifest der Göttinger Sieben

Karl Marx : Brief an den Vater

Das Kommunistische Manifest

H. Schultze-Delitsch : Soziale Rechte und Pflichten

F.W. Raiffeisen : Die Darlehnskassen

F. Lasalle : Die Staatsidee des Arbeiterstandes

A. v. Humboldt : Reise in die Äquinoktial-Gegenden

J.P. Hebel : Kalendergeschichten

M. v. Ebner-Eschenbach : Die Nachbarn

Th. Fontane : Stechlin

Über «Vor Sonnenaufgang»

F. Nietzsche : Deutschland 1870

O. v. Bismarck : Brief an Herrn von Puttkamer

Max Weber : Der Beruf zur Politik

G. Hauptmann : Die Weber (4. Akt)

H. v. Hofmannsthal : Der Brief des Lord Chandos

Kafka : Das Urteil

Der Prozeß (Domszene)

G. Benn : Können Dichter die Welt ändern ?

R. Musil : Der Mann ohne Eigenschaften

B. Brecht : Der gute Mensch von Sezuan (Epilog)

Der Soldat von La Ciotat

Dreiergespräch über das Tragische

Thesen für proletarische Literatur

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Kurt Pinthus : Rede an junge Dichter

A. Döblin : Berlin Alexanderplatz

K. Edschmid : Der aussätzig Wald

G. Kaiser : Nach einem verlorenen Krieg

Heinrich Mann : Der Untertan

Thomas Mann : Die Buddenbrooks

Schillerrede

Tod in Venedig

Joseph Roth : Radetzkymarsch

Kurt Tucholsky : Heimat

- Goethe : Die Leiden des jungen Werthers
Götz von Berlichingen (4. Akt)
Wilhelm Meister
Betrachtungen zur Arbeit des Übersetzers
Gespräch mit Eckermann
Die wunderlichen Nachbarskinder
Egmont (4. Akt)
- Schiller : Die Räuber (2. Akt)
Verbrecher aus verlorener Ehre
Wallensteins Tod (Monolog)
Abfall der Niederlande (Oranien und Egmont)
Über die ästhetische Erziehung des Menschen ... ;
Wie man das Aufklärungswerk einer Nation beginnen muß
- G. Forster : Brief zur französischen Revolution
- Jean Paul : Siebenkäs
Wie ein Fürst seine Untertanen nach der
Parforcejagd ...
- Novalis : Die Christenheit oder Europa
- Kleist : Michael Kohlhaas
Briefe
Das Bettelweib von Locarno
- Eichendorff : Deutsches Adelsleben
Aus dem Leben eines Taugenichts
- Uhland : Über die Wahl des Reichsoberhauptes
- Heine : Die Julirevolution
Reisebilder
- Ludwig Börne : Arm und reich
Ein Brief aus Paris
- Robert Prutz : Die Französische Revolution
Die reaktionäre Romantik
- Adolf Glassbrenner : Es war Nacht, finstere Nacht
- G. Büchner : Briefe
Lenz
Dantons Tod
- Karl Ph. Moritz : Anton Reiser
- Mörke : Maler Nolten
- Stifter : Aus der Mappe meines Urgroßvaters
- P. Rosegger : Volkszählung in den Waldhütten

— **Martin Walser :**

Die Klagen über meine Methoden häufen sich, **ARMANT**, Heft 9, 1972.

— **Peter Handke :**

Hilferufe, **ARMANT** Nr. 8.

Die Hornissen (Auszüge), **ARMANT** Nr. 8.

Kaspar (im Druck).

— **Ein deutsches Lesebuch**, mit einem Abriß der deutschen Literaturgeschichte als Einleitung, und einem bio-bibliographischem Anhang, 720 S., Beirut 1970.

Inhaltsübersicht :

Martin Luther : Rede auf dem Reichstag zu Worms

Ohne Verfasser : Die 12 Freiheitsartikel der Bauern

H.J. Chr. von Grimmelshausen : Abenteuerlicher Simplicius
Simplicissimus

Lessing : Die Erziehung des Menschengeschlechts

Nathan der Weise (Ringparabee)

Der Rangstreit der Tiere

Der Knabe und die Schlange

Briefe an Johann Eschenburg

G. Ch. Lichtenberg : Aphorismen

Friedr. der Große : Antimacchiavell

A. Freih. v. Knigge : Über den Umgang mit den Großen der Erde ...

Herder : Ein wahrer Dichter muß in seiner Sprache bleiben

Die ewige Bürde

Der afrikanische Rechtsspruch

Kant : Zwei Dinge erfüllen das Gemüt

Was ist Aufklärung

F.M. Klinger : Rede des Satan

Heinr. L. Wagner : Die Kindesmörderin

— *Brüder Grimm* :

Berg Simili, Turath-al-Insaneyya, Kairo 1964.

Rotkäppchen, ibid.

— *Gisela Elsner* :

Die Riesenzwerg, Kairo 1969.

— *Heinrich Böll* :

Mein trauriges Gesicht, erschienen in Fikrun-wa-Fann, 1963.

Der Lacher, in ARMANT, Heft 10.

— *Rudi Paret* :

Arabistik und Islamkunde an deutschen Universitäten, Kairo 1968.

Moderne deutsche Erzähler, Band 1 und 2, Horst Erdmann Verlag, Herrenalb und Dar Sader, Beirut, 1966 - 1967 :

inhaltsübersicht :

Heinrich Böll : Als der Krieg zu Ende war.

Hans Erich Nossack : Der Jüngling und das Meer.

Ilse Aichinger : Die geöffnete Order.

Klaus Nonnemann : Anzeige gegen Unbekannt.

Heinz Risse : Fort geht's wie auf Samt.

Josef-Martin Bauer : Denn der Mensch sucht die Wärme.

Herbert Heckmann : Der Gewinner.

Ingeborg Bachmann : Undine geht.

Kurt Kusenberg - Ein verächtlicher Blick.

Rolf Schrörs : Eine Mark.

Johannes Bobrowski : Dunkel und wenig Licht.

Urfaust, mit Einleitung und Interpretation, Verlag Buchorganisation, Kairo 1975.

Stella (im Druck).

Clavigo (im Druck),

(Die Übertragung der ganzen dramatischen Dichtung Goethes ist geplant und wird chronologisch durchgeführt).

— *Dürrenmatt* :

Der Besuch der alten Dame, mit Einleitung und Interpretation, Kairo 1964.

Der Meteor, mit Einleitung und Interpretation, Kuweit 1970.

— *Max Frisch* :

Biographie, Kuweiti Informations-Ministerium, November 1974.

Biedermann und die Brandstifter, Kairo 1975. (Hektographie).

— *Siegfried Lenz* :

Die Zeit der Schuldlosen (im Druck).

Die Strafe, eine Kurzgeschichte, Fikrun-Wa-Fann, Heft 24, 1974.

— *Kafka* :

Der Prozeß, mit Einleitung, Kairo 1969.

Das Schloß, mit Einleitung, Kairo 1971.

Das Urteil, (siehe «Deutsches Lesebuch»).

(Die Übersetzung des Gesamtwerkes ist geplant).

— *Hesse* :

Das Glasperlenspiel, mit Einleitung und Interpretation, Kairo 1969.

Peter Kamenzind, mit kurzem Vorwort, Kairo 1968.

— *Kurt Kusenberg* :

Die Fliege, Fikrun-Wa-Fann, Nr. 28.

- Deutsch-arabische Übersetzungen im 19. und 20. Jahrhundert (arabisch), in «Almania wal Alam el Arabi», Beirut 1974.
- Orientalische Elemente in der deutschen mittelalterlichen Dichtung (arabisch, in «Almania wal Alam el Arabi», Beirut 1974,
- Deutsch-arabische Übersetzungen aus arabischer Sicht, in «Dialog mit der arabischen Welt», S. 66 ff. (deutsch), Tübingen 1974. Auch in der Bibliographie «Deutsche Autoren in arabischer Sprache, Arabische Autoren in dt. Sprache», Bad Godesberg 1975.
- Der Austausch von Filmen, Moustafa Maher und Oskar Splett, in «Dialog mit der arabischen Welt», S. 225 ff., Tübingen 1974.
- Geschichte der arabischen Literatur in Ägypten, in :
Ägypten — Ländermonographie, Hrsg. Heinz Schamp, Tübingen und Basel, 1977.

Übersetzungen aus dem Deutschen ins Arabische :

- *Hartmann von Aue* (aus dem Mittelhochdeutschen) :
Der arme Heinrich, mit einer ausführlichen Interpretation, Kairo 1968.
- Das Hildebrandlied, Turath al-Insaneyya, Kairo 1967.
- *Heinrich von Kleist* :
Der Prinz von Homburg, Kairo 1961.
Der zerbrochene Krug, mit einer ausführlichen Interpretation, Kairo 1961.
- *Lessing* :
Minna von Barnhelm, mit ausführlicher Interpretation, Kairo 1965.
- *Goethe* :
Die Launen des Verliebten, Die Mitschuldigen, mit ausführlicher Darstellung des Lebens und der Werke Goethes sowie Interpretation, Kairo 1966.
Götz von Berlichingen, mit ausführlicher Interpretation, Verlag Buchorganisation, Kairo 1975.

- Über die literarische Übersetzung siehe : H. Spitzbart, op. cit., S. 15 ff. Dort Hinweis auf P. Kopanew : Lit. Übersetzung-Prosa, 1969 (Vortragsmanuskript).
- Vgl. Jiri Levy , Die lit. Übersetzung, Frankfurt/Bonn 1969, insbes. 20-32 ; R. Kloepfer, Die Theorie der lit. Übersetzung, München 1967.
- 18) Ni'mât Ahmad Fou'ad ; Qimam'Adabeya, Kairo 1966, S. 221.
- 19) Ahmad H. az-Zayât : Alâm Werther (Die Leiden des jungen Werther), Vorwort v. Taha Hussein, 10. Aufl., Kairo 1968. S. 9.
- Über die ästhetischen Probleme der Übersetzung vgl. Jiri Levy, op. cit., S. 65 ff ; Über die objektiven und subjektiven Grenzen der Übersetzungskritik vgl. K. Reiß, op. cit., S. 90 ff ; eine musterhafte Arbeit auf dem Gebiet der Übersetzungskritik ist : Eberhard Boeckler, William Faulkner's later novels in German, Niemeyer 1973.
- 20) Goethe : Werther - Faust, Paris, Flammarion, o.J.
- Vgl. J. Albrecht, Linguistik und Übersetzung, op. cit. S. 65/66.
- 21) Goethe : Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 6, 6. Aufl. 1965.
- 22) Faust, übersetzt von Muhammad Awad Muhammad, 3. Aufl., Kairo 1958, S. f im Vorwort v. Taha Hussein.
- Zum Problem der Übersetzung von Gedichten vgl. P. Selver, The art of translating Poetry, London 1966. Jiri Levy, op. cit., S. 174 ff. Speziell zum Problem der Übersetzung aus und ins arabische Verssystem siehe A. Schimmel, Übersetzungen orientalischer Poesie in «Übersetzung», hrsg. Italiaander, op. cit.
- Zum Problem der Übersetzung von Theaterstücken siehe : Jiri Levy , op. cit., S. 128-153 ; D. Andrié, Das Übersetzen moderner Bühnenwerke ..., in : Ten Years of Translation, hrsg. I.J. Citroen, Oxford/New York, 1967.
- 23) Op. cit., S. g im Vorwort v. Taha Hussein. Vergl. auch : Muhammad Awad Muhammad : Fann et-Targama (Kunst der Übersetzung), Kairo 1969.
- 24) Vgl. Abdelhalîm Kararas Faust-Übersetzung, Alexandrien 1959. Vgl. Moustafa Maher : Urfaust-Übersetzung, Kairo 1975.
- Abbas M. el-Aqqâd : Iblîs, Kairo o.J.

1968, S. 21 - 33 ; Katharina Reiß, Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, München 1971, S. 89 - 114.

13) Op. cit., S. 328.

14) Georges Mounin : Die Übersetzung, München 1967, S. 118.
H. Spitzbardt op. cit. S. 16 ; A. Neubert, Elemente einer allgemeinen Theorie der Translation. Vortrag auf dem X. Internationalen Linguistikkongreß in Bukarest 28. 8. - 2.9. 1967.

15) Op. cit., S. 121 - Mounin.

16) Weiter weise ich auf folgende Arbeiten hin :

— Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft, Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen IV/IV. op. cit., insbesondere S. 13 - 26, 47 - 62, 217 - 221.

— Th. Schippan : Einführung in die Semasiologie, Leipzig 1972.

— W. Schmidt : Lexikalische und aktuelle Bedeutung, Berlin 1967.

— G. Wotjak : Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung, Berlin 1971.

— Faïsa es-Sayed Abd-er-Rahman : Untersuchungen zur Wortwahl in deutschsprachigen Übersetzungen arabischer zeitgenössischer Prosaliteratur, Diss. M.A., Kairo 1974, S. 6 - 17

— W. Koller, Theorie der Übersetzung, München 1972.

— R.R. Wuthenow, Das fremde Kunstwerk, Göttingen 1969.

17) Faïsa es-Sayed Abd-er-Rahman : Op. cit., S. 12. Weiter heißt es :

«Der Translationsprozess beruht auf der Substituierung von AS-Einheiten (Segmenten) durch entsprechende ZS-Einheiten, die die semantische Invarianz bewahren sollen. Die Translationsmöglichkeit erklärt sich aus dem Vorhandensein potentieller Äquivalenzbeziehungen zwischen dem AS- und ZS-System. Die zu übersetzende sprachliche Einheit (Segment des AS-Textes) ist das Wort, die Wortgruppe, der Satz oder noch größere Sprachheiten. Oft gewährleisten nur größere Segmente (Wortgruppe, Satz oder auch Textabschnitt) die Übersetzbarkeit. Es wird sich bei der komparativistischen Untersuchung feststellen lassen, welche Übersetzungseinheit der Translator wählt, um Adäquatheit zu erreichen».

Diese Gruppe von ägyptischen Ärzten kam 1855 nach Kairo zurück. Einer von ihnen war eben der gleiche Salem Salem Pascha, der später Prinz Tawfik 1869 nach Wien begleiten sollte.»

7) Anwar al-Gendi : Adwâ' 'ala-l-'adab el-'arabi el-mu'âsir, Kairo 1969, S. 33.

8) Op. cit., Seite 28 ff.

— Latifa ez-Zayât : Harakat-et-targama-l-'adabeya fi Misr (1882 - 1925) Diss. (Literarische Übersetzungen in Ägypten aus dem Englischen).

— Henri Perse : Bibliographie der aus dem Französischen übersetzten Werke bis 1938. (Titel liegt nicht vor). Vgl. A.T. Badr : Tatawur er-rewaya el-'arabeya el-Hadîtha (1870 - 1938), Kairo 1963.

9) — Hassan Riâd : An-Nissâ' (Über die Frauen). Aus Schopenhauers Werk, Kairo 1901.

— Mahmûd ed-Dessûki : Frau Sorge v. Sudermann, Kairo 1922.

— Ahmad Hassan az-Zayât : Die Leiden des jungen Werther, Kairo 1920.

— Ahmad Riâd : Die Leiden des jungen Werther, Kairo 1919.

10) Moustafa Maher : At-Targama min el-'almaneya ilal arabeya. In' : Almanîa wal-'âlam el-'Arabi, Beirut 1974, S. 592 - 624.

11) Daß das Verstehen dem Übersetzungsvorgang vorangeht, braucht kaum betont zu werden. Doch wir müssen es wieder erwähnen, wenn wir Fehler finden (meist in den früheren Leistungen). Abbâs Mahmûd el-'Aqqâd stellt in seinem Buch «Aschtâtun Mugtami ât», Kairo 1963, folgendes fest :

«Die Übersetzer, die in Sprache und allgemeinem Wissen unter dem Niveau Rifâ'as waren, übersetzten Aleppo, Tigris und Akkra in Transkription, nicht mit Halab, Digla und Akka, es waren ja die Anfänge, die nicht frei von Fehlern sein können».

12) Karl Dedecius : Übersetzung und Gesellschaft. In : PEN, Tübingen und Basel 1971, S. 328. Vgl. auch A. Neubert, Pragmatische Aspekte der Übersetzung. In : Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Beiheft II zur Zeitschrift Fremdsprachen, Leipzig

- Dunlop; The Work of Translation at Toledo, in: Babel 6, 1960, S. 55-59.
 - Sigrid Hunke; Allahs Sonne über dem Abendland, Stuttgart Zürich Salzburg, 1960.
 - Aldo Mieli: Al-'ilm 'ind al-'arab wa athuruhi fi tatawur el 'ilm al-'âlamî, ar. Ausg., Kairo 1962.
 - Athar-el-'arab wal islâm fin-nahda el-'arabeya, (UNESCO), Kairo 1970.
 - De Lacy O'Leary : How Greek Science Passed to Arabs, arab. Übers., Kairo 1962.
 - Rudolf Sellheim : Licht aus dem Orient. In : Araber und Deutsche, Tübingen und Basel 1974.
 - Heide Pohlig, Zur Geschichte der Übersetzung, Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen III/IV, op. cit., S. 130 - 184.
 - F. Taeschner, Geschichte der arabischen Welt, Stuttgart 1964, über das «Haus der Weisheit», S. 117 ff.
- 5) Wolfgang Ule Hrsg. : Deutsche Autoren in arabischer Sprache, op. cit. S. 10 und 67 ; über die Sprachenschule und Rifaa-t-Tahtawi, vgl. : Thomas W. Kramer, Deutsch-ägyptische Beziehungen in Vergangenheit und Gegenwart, Tübingen 1974, S. 16 - 17 ; Fritz Steppat, Epoche des Nationalismus, in F. Taeschner, Geschichte der arabischen Welt, op. cit., S. 182 ff.
- 6) A. Attiatallah : Geschichte der Kulturbeziehungen Österreichs mit der VAR, o. Erscheinungsort, 1962, S. 11 :
- «Im Jahre 1849 sandte Ägypten eine Gruppe von 5 Studenten zum Medizinstudium zuerst zur Absolvierung nach Bayern und anschließend zur Praxis nach Wien. Diese Gruppe ging am 2. Juni 1849 von Alexandrien kommend in Triest an Land, reiste in Kutschen nach Laibach und von dort nach München, der Hauptstadt Bayerns, wo sie erst die deutsche Sprache kennenlernten und dann ihre medizinische Ausbildung vervollkommneten. Im Jahre 1854 wechselten sie nach Wien über, um dort eine Spezialpraxis zu erwerben. Sie studierten Chirurgie bei Prof. Schuh, innere Medizin bei Prof. Tellzer und Skoda, Anatomie bei Prof. Roketzky, Augenheilkunde bei Prof. Jäger und Rosacz und Hautkrankheiten bei Prof. Hera.

Anmerkungen :

- 1) Georges Mounin : Les problèmes théoriques de la traduction, Paris 1963, S. 10 ff.

Vgl. auch : Jörn Albrecht, Linguistik und Übersetzung, Tübingen 1973, S. 1. (Romanistische Arbeitshefte 4, Verlag Niemeyer).

Vgl. auch : Harry Spitzbardt, Spezialprobleme der wissenschaftlichen und technischen Übersetzung, München 1972 (Lizenzausgabe Verlag Niemeyer, Halle 1971) S. 13.

Über die Übersetzungswissenschaft als Disziplin vgl. O. Kade, Zufall und Gesetzmäßigkeiten in der Übersetzung, Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, Leipzig 1968, S. 26 und 94 ff.

Bibliographische Angaben über übersetzungswissenschaftliche Arbeiten : Internationale Bibliographie zur Geschichte der dt. Literatur, Teil II,2, Volk und Wissen, Volkseigener Verlag Berlin, 1972, S. 873 ; Bausch, K. - R. /Klegraf, J. /Wilss, W. : The Science of Translation : An Analytical Bibliography (1962-1969), Tübingen 1970 ; — Volume II 1970-1971 (and Supplement 1962-1969), Tübingen 1972. Siehe auch : Das Problem des Übersetzens, hrsg. v. H. J. Störig, Darmstadt 1963 ; Übersetzen — Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzungen in Hamburg 1965, hrsg. v. R. Italiaander, Frankfurt a. M. 1965 ; ausführliche bibliographische Angaben in : Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig I/II/III/IV/V/VI und in Babel, Internationale Zeitschrift für die Übersetzung (Bonn) seit 1955.

- 2) Moustafa Maher : At-Targama min el-'almaneya ilal arabeya usw. (Untersuchungen deutsch-arab. Übersetzungen: Grenzen und Aufgaben), in : Armant, Heft 11, Köln 1973.
- 3) Wolfgang Ule Hrsg. : Deutsche Autoren in arabischer Sprache, Inter Nationes, Kairo 1975, S. 8 - 9 ; M. Maher, Deutsch - arabische Übersetzungen — aus arabischer Sicht, in: Dialog mit der arabischen Welt, hrsg. O. Splett, Tübingen 1975, S. 66 ff ; O. Splett, Dt.-arab. Übersetzungen — aus deutscher Sicht, ibid. S. 74 ff. Vgl. H. Spitzbardt, op. cit., S. 13/14.
- 4) — Taton; Histoire générale des sciences, Bd. I, Paris 1957.
— Moritz Steinschneider: Die hebräischen Übersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher, Berlin 1893.

übereinstimmende Stelle nochmals mit verschiedenen englischen und französischen Übertragungen vergleicht, um seiner schönen, richtigen Wiedergabe gewiß zu sein. » (22)

An Taha Husseins Aussagen ist nicht zu zweifeln. Demnach geht es den Übersetzern um eine erstens *richtige*, zweitens *schöne* Wiedergabe (23).

Dem kritischen Leser fällt gleich auf, daß der Übersetzer «Mephistopheles» mit «Iblis» wiedergibt. Ein Faust-Kenner würde gar nicht auf die Idee kommen, auf das Wort «Mephistopheles», zu verzichten (24). In dem Monolog übersetzt er «Theologie» mit «'ulûm ed-Dîn». Im Arabischen ist das ein Terminus für islamische Religionswissenschaft. Das Wort «Theologie» ist in der christlichen Religionswissenschaft in Ägypten bekannt und heißt «al-Lâhût».

«Mit heißem Bemühn» übersetzt Muhammad Awad Muhammad mit zwei langen Sätzen, die die beliebte «Muzâwaga» in der arabischen Stilistik erwirken. Dadurch fügt der Übersetzer dem Original eine steile Steigerung hinzu, die uns vom Original entfernt. Auch dadurch erschwert er den Stil, und er wird ungeeignet für das Theater.

In den Regieanweisungen fehlt das Wort «gotisch» und das Wort «gewölbt». Für Sessel verwendet er das Wort «Kûrsi», das Stuhl bedeutet. Diese Beispiele, die wir einer langen Liste entnehmen, sprechen für die Ungenauigkeit des Übersetzers.

Die Auslassungen und Veränderungen, die uns haufenweise in Muhammad Awad Muhammads Faust - Übersetzung überraschen, sind darauf zurückzuführen, daß er das Original weder im strukturalen und linguistischen Sinn, noch im Sinn der Mitteilung ausreichend erfaßt hat.

Unsere Untersuchungen der Leistungen az-Zayâts und Muhammad Awad Muhammads untermauern das Verlangen nach neuen Übersetzungen, die die Ergebnisse linguistischer Forschungen auswerten und sich durch Genauigkeit und die erforderliche Schönheit auszeichnen.

«Cher ami qu'est-ce que donc que le coeur humain ! »

Az-Zayât läßt «Bester» aus : «Ya sadîqi» heißt es einfach.

Dann : «Wa tilka 'agibatun min 'agâ'ib el qalb. »

=etwa : «Das ist ein Wunder (das Wunder der Wunder) des Herzens. »

«Ein Wunder der Wunder des Herzens» klingt auf Arabisch schön, doch es hat wenig gemein mit : Was ist das Herz des Menschen ! »

Wir vergleichen weiter :

«Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war und froh zu sein ! ».

«T'avais quitté, toi que j'aime tant, toi dont j'étais inséparable, et être content ! »

Auch hier überrascht uns az-Zayât mit drei überaus starken Wendungen für «inséparable» «unzertrennbar», die besagen, daß die Trennung ihn mit Grausen erfüllt. Wir geben zu, daß die deutschen Adjektive mit dem Suffix «-bar», französisch «-able», keine Adjektiventsprechung im Arabischen haben. Der Übersetzer muß sie der Etymologie nach mit einer Paraphrase wiedergeben. Was aber unter dem Titel Übersetzung nicht angeführt werden kann, ist, daß er dadurch zu zügellosen Umdichtungen und zum Wetteifern mit dem Original verleitet wird, anstatt es treu und ausgewogen wiederzugeben. Hier genügt die vielgelobte Einfühlung nicht.

Für eine Nachdichtung ist die von Taha Hussein empfohlene Methode kaum anzufechten.

In den dreißiger Jahren übersetzte der Geographie-Professor Muhammad Awad Muhammad, der mit einem Fuß in der musischen Welt stand, Goethes «Faust». Taha Hussein schrieb ihm das Vorwort : «Er beherrscht» heißt es «English und Deutsch, hat gute Französischkenntnisse und versteht Türkisch und Persisch Er liebt nur die wissenschaftlichen, künstlerischen und literarischen Essenzen der Sprachen, die er meistert, oder derer, die er sich nur zum Teil angeeignet hat. Sie in Gesellschaft oder in Kaufläden zu verwenden, liegt ihm nicht». Über die Übersetzungsfähigkeit Muhammad Awad Muhammads berichtet Taha Hussein :

«Mir wurde erzählt, daß er aus dem Deutschen, nicht aus einer Drittsprache, übersetzt und daß er jede Übersetzte mit dem Original

oder literarischen Text, ist die Schwierigkeit umso größer. Der Übersetzer muß die Fähigkeit besitzen, sich in den Dichter hineinzuversetzen, sich so in ihn einzufühlen, daß er mit seinem Herzen fühlt, mit seinem Gefühl empfindet, mit seinen Augen sieht und mit seiner Zunge beschreibt. Die Übersetzung in Kunst und Literatur besteht nicht darin, ein arabisches Wort an die Stelle des fremdsprachigen Wortes zu setzen; die Wörter sind in der Muttersprache unfähig, dem Gefühlten Ausdruck zu verleihen. Wie würden sie es auch in einer fremden Sprache können? Die literarische Übersetzung besteht aus zwei Vorgängen, die beide äußerst schwierig sind. Zunächst hat sich der Übersetzer so in den Dichter einzufühlen, daß seine Sinneswahrnehmungen und Gemütsbewegungen mit denen des Dichters identisch werden, dann hat sich der Übersetzer zu bemühen, das so Erlebte in allen Einzelheiten und Geheimnissen mit den expressivsten und geeignetsten Wörtern und Wendungen auszudrücken» (19).

Von einer wissenschaftlichen Genauigkeit kann hier kaum die Rede sein. «Der Übersetzer soll sich nicht bemühen, den Sinn der Wörter, die der Dichter gedichtet hat, zu vermitteln, er soll uns die Seele klar zeigen » Ohne Zweifel ist Taha Hussein als Theoretiker und az-Zayât als Praktiker vom Sturm und Drang beseelt. Der geleisteten Arbeit als Ganzem kommt das gerade in diesem Fall zugute.

Was die indirekte Übertragung betrifft, so wird der Leser darauf aufmerksam gemacht. Der Übertragung lag die Flammarion-Ausgabe zugrunde (20). Andere französische Übertragungen sind herangezogen worden. Das dürfte ausreichen, um «ein klares, richtiges Bild» vom Original zu geben. Der Meinung sind beide, Taha Hussein und Ahmad Hassan az-Zayât.

Die Übertragung hat nach den rein arabisch stilistischen Maßstäben einen hohen Wert. Eine eingehende konfrontative Untersuchung rückt jedoch viele Abweichungen, Ungenauigkeiten und Hinzufügungen an den Tag. Gleich am Anfang übersetzt az-Zayât :

«Wie froh bin ich ... » mit den beiden Wendungen : «Lasch-adda ma abhag nafsi wa athlaga fu'âdi». Im Französischen steht ganz einfach «Que je suis content » Die arabische Formulierung ist ohne Grund aufs höchste doppelt gesteigert.

Hier ein anderes Beispiel :

«Bester Freund, was ist das Herz des Menschen ! »

schaftlicher Exaktheit auf jene grundsätzliche Frage zu antworten, was man von einem Text übersetzen soll, d.h. was man in einer anderen Sprache wiedergeben soll, um so vollständig wie möglich das oberste Ziel einer literarischen Übersetzung zu erreichen, nämlich allseitige Treue zum Textganzen».

Ich zitiere nach Mounin (15) :

«Heute bedeutet übersetzen nicht nur, den *strukturellen* oder *linguistischen* Sinn des Textes also seinen *lexikalischen* und syntaktischen Inhalt respektieren, sondern den gesamten Sinn der Mitteilung mit dem *Milieu*, dem *Jahrhundert*, der *Kultur*, und falls notwendig, der vielleicht völlig anderen Zivilisation, der er entstammt».

Spätere Untersuchungen haben diese Grundbegriffe ausgebaut und in ihrer Anwendbarkeit geprüft (16). «Die Translation ist ein Bestandteil des Kommunikationsprozesses». — «Aufgabe des Translators ist es, den Inhalt des AS-Textes richtig zu übermitteln, d.h. es geht um die Wahrung der semantischen Invarianz». — «Mit Hilfe der kontrastiven Semanalyse werden Äquivalenzbeziehungen festgestellt» (17).

Az-Zayâts Werther-Übersetzung ist ein typisches Beispiel für die indirekte Übertragung, der es an Genauigkeit fehlt, am dichterischen Wert aber nicht. Die Hauptausbildung Az-Zayâts vollzog sich an der Al-Azhar, einer rein arabischen Universität, dann an der Privaten Universität (1908). Hier begann sein Kontakt mit der europäischen Kultur. Jahrelang arbeitete er als Arabischlehrer an französischen Schulen in Kairo, wo er nach und nach Französisch lernte. Erst dann trat er seine Laufbahn im akademischen Bereich, in der Presse und im kulturellen Leben an.

Über seine Werther-Übersetzung lesen wir, daß sie von namhaften Orientalisten - wie Nicholson und A. Germanus - gelobt wurde. Germanus behauptete, er habe daran mehr Freude gehabt als am Original, obwohl es sich um eine «fast wörtliche» Übersetzung handelt (18).

Kein geringerer als Taha Hussein stellte 1920 der arabischen Leserschaft die Zayâtsche Übersetzung vor und äußerte sich zu dessen Methode : «Es genügt nicht, daß der Übersetzer (= ar. an - Nâqil) das Arabische, in das er übersetzt, und die Fremdsprache, aus der er übersetzt, beherrscht. Er muß den zu vermittelnden Gegenstand vollkommen meistern. ... Handelt es sich um einen künstlerischen

reichen bis in die zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts. Neben «Daumesdick» von Grimm finden wir einige Heftchen aus dem Werk Schopenhauers (Hassan Riâd : An-Nissâ, 1901). Nach Ende des 1. Weltkrieges erscheint Mahmûd ed-Dessûkis Übersetzung von «Frau Sorge» von Sudermann (1922). Zwei Jahre vorher hatte Ahmad Hassan az-Zayât «Die Leiden des jungen Werther», aus dem Französischen übersetzt, veröffentlicht (1920). Ein Jahr davor hatte sich ein Ahmad Riâd von dem gleichen Werk faszinieren lassen und es ins Arabische übersetzt (1919). Die Werther-Welle war in den Jahren neuromantischen Auflebens nicht aufzuhalten (9).

Die Übersetzer, deren Namen wir seitdem auf den Titelseiten deutsch-arabischer Übersetzungen lesen, lassen sich — wie ich bereits erwähnte (10) — in drei Gruppen teilen :

- Übersetzer, die des Deutschen mächtig sind und die direkt aus dem Deutschen übersetzen,
- Übersetzer, die kein Deutsch können und die die englischen oder französischen Übersetzungen ins Arabische übertragen,
- Übersetzer, die beschränkte Deutschkenntnisse besitzen und mit Hilfe von Wörterbüchern ihr Bestes tun oder englische und französische Übertragungen als Stütze benutzen (11).

Zur Beurteilung dieser unterschiedlichen Übersetzer und Übersetzungen braucht man Maßstäbe. Die von Karl Dedecius zitierten normativen Werte sind recht nützlich (12) :

«Der Übersetzungen gibt es viele Arten, wie gesagt : gute, miserable, treue, freie, interlineare, parodierende, interpretierende, adäquate, sogar kongeniale».

Ebenso praktisch ist das von ihm vorgeschlagene prozentuale System, nach dem die Treue zum Original ausgedrückt und dem Leser von vornherein bekannt gemacht werden soll (13).

Erhebt die geleistete Arbeit eines Sprachmittlers Anspruch auf die Bezeichnung Übersetzung, muß sie an erster Stelle treu sein. Schönheit geht nicht vor Treue.

Auf Grund moderner sprachwissenschaftlicher Forschungen läßt sich die Exaktheit ermitteln (14) :

« ... die moderne Sprachwissenschaft ermöglicht es, mit wissen-

Wir beschränken uns hier auf die deutsch-arabische Übersetzungstätigkeit in den letzten sieben Jahrzehnten, dürfen aber ihren Anfang nicht außer Acht lassen, der in die 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts

.....

ÜBERSETZUNGSTÄTIGKEIT VOM DEUTSCHEN INS ARABISCHE IM 20. JAHRHUNDERT AN BEISPIELEN AZZAYATS UND MOHAMMAD AWAD MOHAMMADS GEOTHE-ÜBERSETZUNGEN

von

Prof. Dr. MOUSTAFA MAHER

Die Klagen über den Mangel an speziell der Übersetzung gewidmeten Forschungen waren vor einigen Jahren so laut, daß endlich etwas getan wurde ⁽¹⁾, und inzwischen ist eine ganze Wissenschaft entstanden.

Auch wir, die ägyptischen Germanisten, wurden hellhörig und begannen, das Neuland zu betreten. In einem Artikel in der von Helmut Birkenfeld und mir herausgegebenen deutsch-arabischen Kulturzeitschrift ARMAN'T, Heft 11, habe ich im Jahre 1973 das Gebiet ⁽²⁾ abzustecken und die Forschungsaufgaben zu definieren versucht. In einem Vortrag auf der Tübinger Woche 1974, in dem ich das Thema erneut behandelte, hieß es :

«Wir stehen vor bestimmten Aufgaben, die durch eingehende wissenschaftliche Arbeiten gelöst werden können. Solche müßten :

- die übersetzten Titel bibliographisch erfassen,
- die Übersetzungsbewegung unter ihren verschiedenen Aspekten studieren,
- die Übersetzer ermitteln und monographisch darstellen,
- die unterschiedlichen Schwerpunkte ergründen,
- die Tendenzen der Übersetzer erhellen,
- eine allgemeine wissenschaftliche Erforschung des deutsch-arabischen Übersetzungsvorgangs im Hinblick auf begrenzte oder unbegrenzte Übersetzbarkeit anstellen, Gesetzmäßigkeiten und Parallelen ermitteln, praktische Hinweise für die Übersetzer erarbeiten sowie Programme für die Übersetzungsmaschine,
- ein Übersetzungsprogramm nach Prioritäten aufstellen ⁽³⁾.

15. **Martinet, A. :**
Grundzüge der allgemeinen Sprachwissenschaft.
Stuttgart 1963.
16. **Martinet, A. :**
Grundzüge der allgemeinen Sprachwissenschaft.
Stuttgart 1963.
16. **Öhmann, E.**
Einig Fälle der Homonymie.
In : Sprache der Gegenwart I. Satz und Wort im heutigen Deutsch.
Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 1965 / 66.
Düsseldorf 1967 S. 198 — 204.
17. **Saussure, F. :**
Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft.
Berlin 1967.
18. **Schlauch, M.**
Language and the study of languages today.
Warszawa 1967.
19. **Schmidt, W. :**
Deutsche Sprachkunde.
Berlin 1967.
20. **Schmidt, W. :**
Grundfragen der deutschen Grammatik.
Berlin 1966.

In : Sprache der Gegenwart I. Satz und Wort im heutigen Deutsch.
Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 1965 / 66.
Düsseldorf 1967 S. 128 — 136.

5. Fleischer, W. :
Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache.
Leipzig 1974.
6. Grebe, P. :
Der große Duden, Bd.4.
Grammatik der deutschen Gegenwartssprache.
Mannheim 1959.
7. Griesbach, H. u. Schulz, D.
Grammatik der deutschen Sprache.
München 1960.
8. Helbig, G. u. Buscha, J. :
Deutsche Grammatik.
Leipzig 1972.
9. Helbig, G. :
Kleines Wörterbuch linguistischer Termini.
Beilage zu DaF 2 / 1969, S. 9.
10. Helbig, G. u. Schenkel, W. :
Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben.
Leipzig 1969.
11. Henzen, W. :
Deutsche Wortbildung .
Tübingen 1957.
12. Iskos, A. u. Lenkova, A.
Deutsche Lexikologie.
Leningrad 1963.
13. Jung, W. :
Grammatik der deutschen Sprache.
Leipzig 1967.
14. Klappenbach, R.
Homonyme od. polysemes Wort ?
In : DaF 2 / 1971 S. 99 — 104.

QUELLENVERZEICHNIS

1. Agricola, E :
Wörter und Wendungen.
Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch.
Leipzig 1972.
2. Brockhaus :
Der Sprachbrockhaus.
Deutsches Bildwörterbuch für jedermann.
Wiesbaden 1959.
3. Grebe, P. und Streitberg, G. :
Der große Duden.
Stilwörterbuch der deutschen Sprache.
Mannheim 1956.
5. Kluge, F. Etymologisches Wörterbuch.
Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache.
Berlin 1969 / 70.
Etymologisches Wörterbuch.
Berlin 1967.
6. Wahrig, G.
Deutsches Wörterbuch.
Gutersloh 1968.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Abusamra, F.M. :
Untersuchungen zur Funktion der Elemente *ober* und *über*, *nieder* und *unter* in der Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache.
Dissertation, Leipzig 1971.
2. Abusamra, F.M. :
Die Verben mit *um* — , *herum* — und *umber* —
Sahifat Al-Asun, S. 51 — 88.
Kairo 1973.
3. Agricola, E.
Wörter und Wendungen.
Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch.
Leipzig 1972.
4. Erben, J. :
Zur Morphologie der Wortarten im Deutschen.

Adjektiv		Bedeutung
gerade	V1	Gs. ungerade durch 2 ohne Rest teilbar. Gs. krumm.
	V2	ohne Krümmung verlaufend (Linie, Strecke, Weg) ; aufrecht (Haltung) ;
graulich	V1	ugs.) grauenerregend, unheimlich.
	V2	gräulich = etw. ¹ grau, ins Graue spielend ; a. greulich.
knochig	V1	mit starken od. stark hervortretenden Knochen versehen (Gesicht, Körper).
	V2	(Adj. in Zus.) mit einer bestimmten Art von Knochen ausgestattet, z. B. derb —, fein —, grob —, spitz —, stark —, zartknochig.
mistig	V1	voller Mist, schmutzig ; (übertr. ugs.) gemein, schlecht ; sehr unangenehm.
	V2	(seemänn.) neblig.
montanistisch	V1	= montan = Bergbau u. Hüttenwesen betreffend, zu ihnen gehörig.
	V2	den Montanismus betreffend, zu ihm gehörig.
muffig	V1	selten) muffelig.
	V2	nach Muff riechend, moderig, dumpf, faulig.
schlackig	V1	mit Schlacken durchsetzt.
	V2	(ugs.) breiigschmutzig.
spitzig	V1	spitz.
	V2	(in Zus.) mit einer bestimmten Zahl von Spitzen versehen z. B. dreispitzig.
tonig	V1	Ton enthaltenr. stark getönt, satz in der Farbe.
tonisch	V1	auf dem Grundton (Tonika) aufgebaut (Dreiklang). (Mer.) kräftigend, stärkend (zu Tonus).

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
		—	als Zeuge aussagen ; (übertr.) auf etw. schließen lassen.
zinken	+		mit Zinken versehen (bes. Spielkarten) (zu Zinken).
	+	•	mit Zinken versehen (Holz) (zu Zanke).
zitieren	+		wörtlich wiedergeben. anführen (Ausspruch, Stelle aus einem Buch).
	+		herbeirufen, vorlagen, zum Erscheinen auffordern (jmdn. vor Gericht).

Verb	+ tr.	—	refl:	Bedeutung
verzinken	+			mit Zink überziehen (Metall).
	+			(ugs.) anzeigen, angeben, verraten.
wachsen	+			mit Wachs einreiben.
		—		größer werden, zunehmen, steigen, sich ausdehnen.
wegkehren	+			durch Kehren entfernen.
	+			abwenden.
weichen	+	—		weich machen ; weich werden
	+			nachgeben, sichern zurück- ziehen, sich besiegt, geschlagen geben.
Wiegen	+	—		auf der Waage das Gewicht feststellen von ; schwer sein, Gewicht haben.
	+			sanft, leicht schaukeln ; mit dem Wiegemesser zerkleinern.
winden	+		=	mit einer Winde auf - od. abwärts bewegen ; drehend bewegen, wicheln, schlingen ; drehend zusammenfügen, flechten (Blumen, Girlanden, Kranz). (— tr.)
				(refl.) ranken, um etw. herum- od. an etw. hinaufwachsen ; sich krümmen (Wurm, Schlange) ; sich schlängeln (Fluß, Weg) ; (übertr. ugs.) Ausflüchte machen, nicht die Wahrheit sagen wollen, nicht offen reden wollen.
		—		(unpersönl.) es geht ein Wind ; (peösrnl. jägerspr.) Witterung aufnehmen, den Wind prüfen.
zeugen	+			erzeugen (Kind) ; geistig hervorbringen.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
_____ ' _____	+		heimlich zuschieben, vertauschen ; übertr. : behaupten, zuschreiben.
'unterschlagen	+		kreuzen, eins unter das andere legen (Unterarme, unterschlenkel).
_____ ' _____	+		veruntreuen (Geld, Brief) ; verheimlichen (Neuigkeit, Nachricht) ; überspringen (Stelle im Text).
'unterstehen		—	sich unter etw. stellen.
_____ ' _____		—	unter einen Vorgesetzten stehen, arbeiten, ihm untergeordnet sein.
		=	zu wagen zu.
'unterstellen	+		unter etw. stellen.
_____ ' _____	+		als wahr annehmen ; (übertr.) zur Last legen, von ihm behaupten.
'unterziehen	+		unter etw. ziehen.
_____ ' _____	+		unterwerfen.
verwachsen	+		mit dem falschen Wachs einreiben.
	+		zu groß werden für, herauswachsen aus (Kleidungsstück)
		—	zusammenwachsen ; bucklig werden (Glieder, Person ; sich schließen (Narbe, Riß, Wunde).
verweisen	+		jmdn. bitten, sich an jmd. anderen zu wenden ; auf etw. hinweisen.
	+		jmdn. rügen, tadeln, jmdm. einen Verweis erteilen.
verwischen	+		(ugs.) vergeuden (Geld).
	+		(ugs.) verprügeln (jmdn.). . . .

Verb	+ tr.	—	refl.	Bedeutung
'umziehen	+			jmds. od. seine eigene Kleidung wechseln.
		—		die Wohnung, den Wohnsitz wechseln.
— ' —			=	sich mit Wolken bedecken.
'unterbreiten	+			unter etw. ausbreiten (Decke).
— ' —	+			vorlegen, darstellen (Vorschlag, Gesuch, Entwurf).
'untergraben	+			beim Graben darunterbringen, vermengen.
— ' —	+			(Uferrand) auswaschen ; übetr. : langsam, unmerklich zerstören.
'unterhalten	+			unter etw. halten (Hand, Teller, Tisch).
— ' —	+			für jmds. Lebensunterhalt sorgen ; in Gang halten (institution) ; instand halten (Gebäude) ben sich die Zeit vertreiben mit.
'unterlaufen		—		vorkommen, passieren (meist + f).
— ' —	+			geduckt unterhalb der Waffe, der Deckung des Gegners angreifen.
'unterlegen	+			unter etw. legen.
— ' —	+			mit einer Unterlage versehen, damit verstärken.
'unterliegen		—		unter etw. liegen.
— ' —		—		besiegt, bezwungen werden ; betroffen sein, werden.
'unternehmen	+			unter den Armen stützen.
— ' —	+			beginnen, machen, Maßnahmen ergreifen.
'unterschieben	+			unter etw. schieben.

Verb	+ tr.	— tr.	refl.	Bedeutung
— ' —	+			umringen, sich drängen um.
'umnähen	+			umschlagen u. festnähen.
— ' —	+			durch Nähen den Rand befestigen von (mit etw.).
'umplanzen	+			an einen anderen Ort, in einen anderen Topf pflanzen.
— ' —	+			mit Pflanzen umgeben.
'umreißen	+			niederreißen (Mauer, Zaun); heftig umwerfen (Gegenstand, Person).
— ' —	+			mit wenigen Worten, in großen Zügen schildern.
'umreiten	+			reitend umwerfen.
— ' —	+			um etw. herumreiten.
'umsäumen	+			einschlagen u. säumen.
— ' —	+			mit einem Saum, Rand umgeben.
'umschreiben	+			umarbeiten, umgestalten.
— ' —	+			in Umrissen sildern umgrenzen.
'umspannen	+			in Strom einer anderen Spannung verwandeln; Wagenpferde wechseln.
— ' —	+			umfassen, um etw. herumreichen.
'umstechen	+			umgraben.
— ' —	+			umnähen —
'umstellen	+			umräumen; umschalten; umwandeln.
— ' —	+			umzingeln.
'umwandeln	+			in eine andere Form bringen, umgestalten.
— ' —	+			(poet.) um etw. herumwandeln.
'umwehen	+			umwerfen (vom Wind).
— ' —	+			um etw. od. jmdn. herumwehen.

Verb	+ tr.	— tr.	refl.	Bedeutung
— ' —	+			nach einer Seite biegen (Draht).
'umbinden	+			durch Binden befestigen.
— ' —	+			mit Binden unwickeln.
'umbrechen	+			umgraben ; umbiegen ; nach einer Seite brechen (+ tr.)
	.	—		durch Brechen umstürzen (— tr.)
— ' —	+			(gelegentlich a. — tr.) zu Seiten, im richtigen Seiten- format zusammenstellen
'umdrehen	+			nach der anderen Seite, auf die andere Seite umdrehen
		—		umkehren, umwenden (bes. mit dem Fahrzeug).
'umfahren	+			durch Fahren, beim Fahren umwerfen.
— ' —		—		einen Umweg fahren.
— ' —	+			um etw. herum fahren.
'umfassen	+			anders fassen als vorher, mit einer anderen Fassung ver- sehen (Edelstein).
— ' —	+			einschließen ; umarmen ; mit der Faust festhalten (Waffe); enthalten.
'umfliegen		—		ugs. umfallen.
— ' —	+			um etw. herumfliegen.
— ' —	—			in Bewegung sein, im Umlauf sein (Gerücht).
	+			um etw. herumgehen.
'umkleiden	+			die Kleider wechseln.
— ' —	+			umhüllen, ringsherum bedek- ken, bekleben, bespannen.
'umknicken	+			ken, bekleben, bespannen.
		—		mit dem Fußknöchel beim Auftreten keinen Halt haben.
'umlagern	+			anders lagern als vorher.

Verb	+ tr.	— tr.	refl.	Bedeutung
'übersehen			=	ugs. etw. so oft sehen, daß man seiner überdrüssig wird.
—— ' ——	+			absichtlich hinwegsehen über ; unabsichtlich nicht beachten ; abschätzen (Lage, Schaden) ; überblicken.
'übersetzen	+			mit dem Boot, der Fähre ans andere Ufer bringen.
—— ' ——	+			übertragen.
'überspringen		—		vom einen aufs andere springen (Funke) ; vorpringen.
—— ' ——	+			hinwegspringen über ; weglassen.
'überstehen		—		hervorragen.
—— ' ——	+			überleben.
'übertreten		—		über die Ufer treten ; konver- tieren (übertr.).
—— ' ——	+			verletzen, nicht einhalten (Gesetz, Gebot) ; vertreten, vertauchen.
'überwerfen	+			schnell anziehen.
—— ' ——			=	sich zanken.
'überwiegen		—		zu viel Gewicht haben (Berief).
—— ' ——	+			stärker, wertvoller sein als.
'überzählen	+			ugs. jmdm. eine Ohrfeige, einen Schlag geben.
—— ' ——	+			nachzählen, noch einmal zählen.
'überziehen	+			anziehen ; jmdm. einen Schlag geben.
—— ' ——	+			mit einem Überzug versehen.
'umbauen	+			durch Bauen verändern.
'umbauen	+			etw. um etw. herum bauen, durch Gebäude umgeben.
'umbiegen		—		von der geraden Richtung in die fast entgegengesetzte Rich- tung abweichen.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
——'——	+		mit Flüssigkeit begießen, Flüssigkeit benetzen, bespritzen
'überhängen		—	über etw. hängen; über etw. schräg nach unten bespritzen.
——'——	+		jmdm. od. sich etw. überhän- gen = umhängen.
über'heben	+		jmdm. eine Sache ersparen.
über'heben		=	sich beim Heben Schaden tun.
'überholen	+		mit dem Boot vom anderen Ufer herüberholen.
	+		einholen, an jmdm. vorbeilaufen od. — fahren.
'überkommen		—	(nur im Passiv od. attributives Partizip vererbt, überliefert sein.
überkommen	+		jmdn. überfallen, ergreifen, erfassen (nur von Emp- findungen).
'überlaufen		—	über den Rand laufen, fließen
——'——	+		jmdn, belästigen, überkommen, ergreifen, erfassen (nur von Empfindungen).
'überlegen	+		ugs. übers Knie legen (kind).
——'——	+	—	durchdenken; nachdenken, nachsinnen.
'übernehmen	+		sich umhängen, sich bedecken mit.
——'——	+		annehmen; zur eignen Sache machen (Pflicht, Verant- wortung).
'überschlagen	+		übereinander legen (Beine).
——'——	+		weglassen; ungefähr berechnen.
——'——		=	sich im Fallen um sich selbst drehen.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
schuppen	+	=	die Schuppen entfernen von (Fisch); sich schuppen = Schuppen bilden, sich abblättern.
	+		schubsen.
spänen	+		säugen (Ferkel); entwöhnen (Kind).
	+		mit Metallspänen abreiben, abziehen.
sprießen	+		stützen.
		—	wachsen, keimen, treiben, sprossen.
steppen	+		mit Steppstichen nähen od. verzieren.
		—	Step tanzen.
tagen		—	(unpersönl.) Tag werden.
		—	eine Tagung, Sitzung abhalten.
taktieren		—	(Mus.) den Takt schlagen, durch Handbewegungen angeben.
		—	taktisch vorgehen.
'überfahren	+		jmdn. über einen Fluß od. einen See fahren.
——'——	+		mit einem Fahrzeug über jmdn. od. ein Tier hinwegfahren.
'überfließen		—	über den Rand fließen.
——'——	+		über etw. hinweg fließen.
'überfluten		—	über den Rand, die Ufer fließen.
——'——	+		über etw. hinwegfließen.
'überführen	+		an einen anderen Ort bringen.
überführen	+		jmdm. eine Schuld, ein Verbrechen nachweisen.
'übergehen		—	überlaufen, überfließen.
——'——	+		unbeachtet lassen; beiseite lassen, Weglassen
'übergießen	+		verschütten.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
quatschen		—	ugs. viel u. töricht reden.
		—	mit klatschendem Geräusch waten (durch Sumpf od. Schlamm).
ramschen	+		zu Schleuderpreisen aufkaufen (Restbestände).
	+		(Studentenspr.) fordern.
rauschen		—	knistern.
		—	(Jägerspr.) brünstig sein.
reifen		—	(unpersönl.) es hat gereift = es ist Rauhreif gefallen.
		—	reif werden (Frucht, Person).
	+		mit Reifen versehen (Faß).
reihen	+		mit Reihen ordnen ; mit großen Stichen nähen u. den Stoff dann in Fältchen zusammenziehen.
	+		(Jägerspr.) Vögel reihen = paaren sich.
rösten	+		ohne Zusatz von Fett od. Wasser Erhitzen bräunen (Brot, Kaffee) ; braten.
	+		mürbe werden lassen.
sacken	+		(mundartl.) In Säcke füllen, hineinstopen.
		—	sinken, sich sinken (Gebäude).
schlingen	+		etw., sich um etw. herumlegen, — wickeln, — winden.
		—	schlucken ; gierig essen.
schnallen	+		mit einer Schnalle befestigen, schließen.
		—	(oberdt.) schnalzen.
	+		landsch. salopp / meist in der Wendung / etw. geschnallt haben = etw. verstanden haben.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
lohen		—	(geh.) flammen, hell brennen.
	+		gerben (Felle)
löschen	+	—	bekämpfen, ersticken (Feuer) ; ausschalten (Licht) ; tilgen, beseitigen ; Feuchtigkeit aufsaugen.
	+		Frachtgüter ausladen.
mähen	+		mit Sichel, Sense od. Maschine abschneiden (Gras, Getreide, Klee).
		—	ugs. mäh schreien.
mangeln	+		durch Druck u. Dampf glätten.
		—	fehlen.
massieren	+		mit Massage behandeln.
	+		(Truppen) an einer Stelle zusammenziehen, aufstellen.
mieten	+		erwerbe das Nutzungsrecht für bestimmte Zeit od. auf Kün- digung gegen eine bestimmte Zahlung.
	+		in Mieten setzen (Feldfrüchte), einmieten.
misten	+		reinigen, säubern ; mit Mist düngen (Acker).
		—	(Seemänn.) leicht nebeln.
mopsen	+		(ugs. milderend) stehlen (geringfügige Dinge)
		=	ugs. sich langweilen.
muffeln		—	mürrisch, verdrießlich sein ; anhaltend kauen ; undeutlich reden.
		—	dumpf riechen, faulig riechen.
nummeln	+		ugs. sich od. jmdn. in etw. nummeln = warm, behaglich einhüllen.
		—	undeutlich reden.
paschen		—	würfeln.
	+		ugs. schmuggeln.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
kosten	+	—	den Geschmack prüfen von. Kosten verursachen, einen Kaufwert haben.
kraulen	+	—	jmdn. od. etw. mit Fingerspitzen sanft kratzen. im Kraulstil schwimmen.
kriegen	+	—	bekommen, etw. od. jmdn. kriegen. (veralt.) Kriegführen, kämpfen, streiten.
kümmern	+	=	etw. geht jmdn. an. ; gedeiht spärlich, in der Entwicklung zurückbleiben = sich sorgsam, hilfreich mit etw. beschäftigen.
laden	+		aufladen.
	+		einladen (geh.).
lavieren		—	gegen den Wind kreuzen (Seemannspr.).
		—	eine aufgetragene Farbe verwischen.
lecken	+		mit der Zunge über etw. gleiten.
		—	undicht sein, läßt Wasser durch.
leihen	+		zu Lehen geben, leihen (veralt.).
	+	—	= stützen.
lenzen		—	(dicht.) Frühling werden.
	+	—	pumpe Wasser aus dem Schiffsraum ; laufe mit wenig od. keiner Segelfläche vor dem Wind
lichten	+	=	licht machen ; heller werden.
	+		leichter machen, heben, den Anker hochziehen.
locken	+		zu Locken machen, kräuseln (Haar).
	+		Durch Rufe od. Gebärden zum Näherkommen zu bewegen suchen.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
_____ ' _____	+		tanzend verbringen.
'durchweben	+		so einweben, daß es auf beiden Seiten gleich erscheint.
_____ ' _____	+		mit Mustern od. anderen Fäden versehen (Gewebe).
'durchwachsen		—	hineinwachsen, in etw. fest- wachsen (z.B. Zehennagel).
	+		mit Wachs einreiben (Fußboden).
felgen	+		mit Felgen versehen (Rad).
	+		auflockern, umackern (Erde).
füttern	+		Futter geben (Tier) ; Nahrung eingeben (einem Kind, das noch nicht allein essen kann).
	+		Stoff einlegen in (Kleidungsstück).
grauen		—	grau werden, ergauen (Haar) ; dämmern (der Morgen).
		—	(upersönl.) vor jmdm. od. etw. Furcht, Entsetzen empfinden.
kassieren	+		annehmen, einnehmen (Beitrag, Geld) ; sich aneignen, ent- wenden ; (übertr. ugs.) verhaften.
	+		für ungültig erklären (Urteil) ; entlassen (Beamte, Soldaten).
kehren	+		fegen, mit dem Besen sauber machen.
	+		drehen, wenden, richten auf od. zu etw. hin).
kollern	+ / —	—	kullern (zu mitteldt. koller «Kugel», Weiterbidung zu kulle.
		—	wüten, poltern (habe gekollert).
		—	glucksend schreien (von Trut- hahn) ; glucksende, hohle Geräusche von sich geben (Darm, Magen).

Verb	+ tr.	— tr	= refl.	Bedeutung
_____ ' _____	+			(poet.) rauschend durchdringen.
'durchrasen		—		sich sehr schnell, gehetzt durch etw. hindurchbewegen.
_____ ' _____	+			sehr eilig überqueren.
'durchreisen		—		auf der Reise hindurchgehen, -fahren.
_____ ' _____	+			reisend durchqueren.
'durchreiten		—		sich reitend durch etw. hindurchbewegen; bis ans Ziel od. eine gewisse Zeit reiten, ohne zu rasten.
_____ ' _____	+		=	sich wundreiten.
'durchrieseln		—		reitend durchqueren.
_____ ' _____	+			rieselnd durch etw. hindurchfließen.
'durchschauen		—		(übertr.) es schauert mich.
_____ ' _____	+			durch etw. hindurchschauen; übertr. etw. erkennen.
'durchseltzen	+			eine Sache durchschauen: erkennen, was dahintersteckt.
_____ ' _____	+		=	nach Überwindung von Widerstand erreichen.
'durchstoßen		—		sich behaupten, seinen Willen geltend machen, Anerkennung erreichen.
_____ ' _____	+			etw. mit etw. anderem vermischen.
'durchstoßen		—		kämpfend, stoßend, heftig durch etw. hindurchdringen.
_____ ' _____	+		=	durch häufigen Gebrauch schadhaft machen; sich durch vielen Gebrauch abnutzen, schadhaft werden (Arm).
'durchtanzen		—		stoßend durchdringen.
_____ ' _____	+			sich tanzend durch etw. hindurchbewegen.
	+			bis zum Ende tanzen (einen Tanz).

Verb	+ tr.	— tr.	refl.	Bedeutung
'durchmessen		—		durch etw. hindurchfliegen ; (übertr. ugs.) durchfallen (im Examen).
— ' —	+			im Fluge durcheilen, fliegend durchqueren.
'durchrauschen		—		durch etw. hindurchfließen.
	+			fließend durchqueren.
'durchglühen	+			ganz zum Glühen bringen (Eisen).
		—		ganz glühend werden.
— ' —	+			(poet.) bis zum Glühen erfüllen, erleuchten.
'durchleuchten		—		übertönen ; andeutungsweise zu hören sein.
— ' —	+			mit Klang erfüllen.
'durchlaufen		—		sich kriechend hindurchbe- wegen.
— ' —	+			kriechend überqueren.
'durchkriechen		—		durch etw. hindurchlaufen ; bis zum Ziel od. eine gewisse Zeit laufen, ohne Rast zu machen.
— ' —	+			im Eilschritt überqueren ; bitmachen (Schule, Univer- sität) ; arbeitend kennen- lernen (Abdtellung) ; überkommen.
'durchklingen				durch etw. hindurchleuchten. (Licht).
— ' —	+			mit Licht durchdringen ; rötgen.
'durchliegen	+			von Anfang bis Ende messen, gründlich messen.
— ' —	+			durchschreiten.
'urchfließen		—		(ugs.) scherzh.) sich rauschend, (übertr.) auffallend od. hoch- mütig durch einen Raum bewegen.

Verb	+ tr.	— tr. = refl.	Bedeutung
— ' —	+		mit den Zähnen durchbohren.
'durchbohren	+		durch etw. hindurchbohren.
	+		mit einem spitzen Gegenstand ganz durchdringen.
'durchbrausen		—	rasch hindurchfahren, ohne anzuhalten.
— ' —	+		heftig hindurchwehen.
'durchbrechen	+		entzweibrechen (Brett, Stab) ; gewaltsam einen Durchgang schlagen durch.
		—	durch Brechen entzweigen ; übertr.) sich gewaltsam einen Weg banen.
— ' —	+		durchstoßen durch (Front, Reihen, Schranken) ; übertreten (Gesetz, Vorschrift).
'durchdenken	+		bis zum Ende denken, verfolgen (Frage, Gedankengang, Problem).
— ' —	+		genau nachdenken über, gründlich überlegen.
'durchdringen		—	mit Mühe, Anstrengungen od. Beharrlichkeit durch etw. hindurchgelangen.
— ' —	+		etw. durchbrechen, durchstoßen, eindringen in.
'durcheilen		—	eilig hindurchlaufen.
— ' —	+		schnell bewältigen (Strecke od. übertr. Sachgebiet.
'durchfahren		—	durch etw. hindurchfahren, fahren, ohne anzuhalten.
— ' —	+		umherfahren in, bereisen.
'durchfegen	+		(rasch) ausfegen, durch Fegen säubern.
— ' —	+		rasch durcheilen, rasch durchqueren.

Homonyme Verben

+ : transitiv ; — : intransitiv ; = : reflexiv.

Verb	+ tr.	— tr.	= refl.	Bedeutung
abkehren	+			mit dem Besen entfernen.
			=	sich um etw. od. jmdn. nicht mehr kümmern.
berappen	+			mit grobem Putz bewerfen, rauh verputzen.
	+			bezahlen (mundartl.).
bereifen	+			mit Reifen versehen (Auto, Faß).
	+			mit Rauhreif bedecken.
bereiten	+			bereit machen, zurichten ; zubereiten, hererstellen (Speisen) verursachen, zuteil werden lassen (Freude, Kummer, Schmerz) (zu bereit).
	+			zureiten, ausbilden, bewegen ; abreiten, zu Pferde durchmessen (Gebiet, Strecke).
chargieren	+	—		laden (Gewehr), füllen (Hochofen), beauftragen ; (— tr.) in Amtstracht od. Farben erscheinen.
		—		in der Darstellung übertreiben.
dauern		—		währen ; unverändert bleiben ; leid tun.
	+			
dichten	+			ersinnen, verfassen, ausdenken (Gedicht, Roman) ; (u.gs.) dicht, undurchlässig machen.
	+			
'durchbacken	+			fertig backen.
—— ' ——	+			beim Backen durchsetzt mit.
'durchbeißen	+			entzwei beißen, durch Beißen trennen.
			=	(übertr.) hart kämpfen (im Leben), Widerstände überwinden.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
	e	-	- n	(a. das Schott, - s / - en) Seemannsspr. : verschließbare Querwand
Selenit	s	- (e) e	- e	Gips.
	r	- en	- en	Mondbewohner.
Service	s	- / - s	-	zusammengehöriges Tischge- schirr.
	r	-	- s	Kundendienst.
Sol	s	-	-	kolloide Lösung.
	r	- s	- s	(nach Zahlen Pl. -) Währungs- einheit in Peru
Steuer	s	- s	-	Ruder, Vorrichtung zum Len- ken von Schiffen.
	e	-	- n	vom Staatsbürger zu leistende Abgabe.
Tau	s	- es	- e	Reep, aus starken Garnen geflochtenes od. zusammen- gedrehtes Seil.
	r	- s	-	in Tropfen niedergeschlagene Luftfeuchtigkeit.
Tor	s	- s	- e	große Tür, Pforte.
	r	- en	- en	Narr, bes. wer unklug handelt.
Tram	r	- (e) s - en / - e	- e	(nddt.) Balken ; Sprosse ; Staffel.
	e	-	- s	Trambahn.
Weber	s	-	-	Maßeinheit des magnet. Flusses, Voltsekunde.
	r	- s	-	Handwerker, der Gewebe herstellt.
Zink	s	- s	unz	bläulichweißes Metall.
	r	- s	- en	trompetenähnliches Instrument der Renaissance und Barockzeit.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Otter	s	- s	-	Fischotter, im Waster lebende Mardeart.
	e	-	- n	Giftschlange, Viper.
Pik	s	- s	-	(Schippen), Spielkartenfarbe.
	r	- s	- s	Spitzer Berg.
	r	- s	unz	(ugs.) Groll (nur in der Wendung) einen Pik auf jmdn. haben.
Rappe	r	- n	- n	
	e	-	- n	(obrdt.) Traubenkamm.
	e	-	unz	Ausschlag am Knie von Pferden
Rayon	s	-	unz	Kunstseide.
	r	- s	- s	Bezirk, Umkreis ; Abteilung im Warenhaus.
Reis				junger Zweig ; Schoß ; Senker.
	s	- ses	- ser	i.w.S. trop. Gattung der Süßgräser. i.e.S. Getreideart.
Riese	r	- n	- n	über das seiner Gattung gewachsenes Wesen ; wilde, oft bösertige Fabelwesen.
	e	-	- u	Holzrutschbahn an Bergen.
Riff	s	- s	- e	schmale Bank od. kammartige Klippenreihe im Meer.
	r	-	unz	kurzes, mehrmals wiederholtes, rhythmisch betontes Motiv.
Schock	s	- s	- e	(bei Maßangabe Pl.) 60 Stück.
	r	- s	- s	Stoß ; plözt. seelische Erschütterung.
	e	-	- n	Hülle, Balg einer Pflanze, in denen die Samen sitzen ; ugs. grüne Erbse.
Schotte	r	- n	- n	der Schottländer
	r	- n	- n	(nddt.) junger Hering.
	e	-	- n	Molke, (oberdt.) : Quark.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Marsch	r	- es	<u>...e</u>	Gangart zu Fuß, Gangart einer Truppe.
	e	-	- en	fruchtbares Schwemmland der Flußtäler u. Küsten im nordwestlichen Deutschland

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Kraut	s	- s	.. er	Gewächse mit nicht verholzen- dem Stengel, allgemein : Blätter, grüne Pflanze.
	r	- s	unz	nddt.) Krabbe, Garnele.
Kristall	s	- s	-	gut geläutertes Glas für Prunkgefäße.
	r	- s	- e	von gleichmäßig angeordneten, ebenen Flächen begrenzter, fester Körper.
Kunde	r	- n	- n	regelmäßiger Käufer.
	e	-	- n	Nachricht, Kenntnis.
Lama	s	- s	- s	südamerikanisches höckerloses Kamel.
	r	- s	- s	Priester, Mönch in Tibet.
Lampe	r	- s	unz	Meister ; Name für Hassen in der Tierfabel.
	e	-	- n	in einem Gestell eingebauter Glüh - od. Brennkörper zur Beleuchtung.
Laster	s	- s	-	sittlich verwerfliches Verhal- ten, das zur Gewohnheit geworden ist.
	r	- s	-	(ugs.) Lastkraftwagen.
Laube	r	- n	- n	länglicher Karpfenfisch, : Ukelei.
	e	-	- n	Gartenhäuschen.
Lauer	r	- s	-	Tresterwein.
	e	-	unz	Hinterhalt, das Lauern.
Mangel	r	- s	---	Armut ; Entbehrung ; Knapp- heit, Fehlen.
	e	-	- n	Glättrolle für Wäsche.
Mark	s	- s	unz	inneres Zellgewebe eines Organs.
	r	-	-	(ostdt.) : Meerrettich, Markt.
	e	-	-	die deutsche Münzeinheit.
	e	-	- en	Grenze , Grenzland,

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Golf	s	- s	unz	ein Rasenspiel.
	r	- s	- e	Meerbusen.
Grüne	s	- n	unz	die freie Natur.
	r	- n	- n	(ugs.) grün uniformierter Poli- sist, Landjäger.
	e	-	unz	(veralt. noch poet.) grüne Farbe, das Grünsein.
Halfter	s	- s	-	(auch der u. die) Zaum zum Halten eines Tieres.
	e	-	- n	Pistolenbehältnis am Sattel.
Harz	s	- es	- e	zähflüssiger Stoff in der Rinde od. im Holz, bes. der Nadel- bäume, od. künstliche Nachbildung.
	r	- es		norddeutsches Mittelgebirge.
Hasel	r	- s	-	Karpfenfisch rasch fließender Gewässer.
	e	-	- n	Haselnußstrauch.
Heide	r	- n	- n	Ungläubiger, Anhänger der Vielgötterei.
	e	-	- n	mit Zwergsträuchern, Gras und Kräutern bestandene Landschaft.
Heuer	r	- s	-	Grasmäher.
	e	-	- n	Lohnung der Seeleute.
Jura	r	- s	-	süddeutsch-schweizerischer Gebirgszug.
	(e)		Pl.	die Rechte.
Kaff	r	- s	unz	(nddt.) Spreu ; wertloses Zeug ; leeres Geschwätz.
	s	- s	- e	ugs. Dorf, elendes Nest.
Koma	s	- s	- s	schwere, tiefe Bewusstlosigkeit.
	e	-	- s	durch die Sonne zum Leuchten angeregte Gase eines Kome- ten ; (Opt.) Abbildungs- fehler in Form eins Lichtbündels.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Bummel	r	- s	-	gemütlicher kleiner Spaziergang, ugs.
	e	-	- n	ugs. Quaste, Troddel.
Bund	r	- es	.. e	Gemeinschaftsform und — verbindung
	s	- s	.. e	Bündel.
	r	- n	- n	Angehöriger einer syrischen Sekte.
Ekel	r	- s	-	Widerwille, Abscheu.
	s	- s	-	ugs. widerlicher Kerl, unangenehmer Mensch.
Elf	e	-	- en	Fuß-oder Handballmannschaft.
	r	- en	- en	anmutiger, zarter Märchengeist
Ebre	r	- n	- n	übernehmer eines Erbes.
	s	- s	-	Hinterlassenschaft.
Erkenntnis	s	- nisses	- nisse	Urteil, Urteilsspruch.
	e	- -	- nisse	wahres und sicheres Wissen.
Fall	r	- s	.. e	das Fallen, Ereignis.
	s	- s	- en	Tau zum Segelhissen.
Fasson	e	-	- en	Form ; Schnitt.
	s	- s	- s	Revers.
Finne	e	-	- n	Larve mancher Bandwürmer ; (Pl.) Finnenausschlag, eine Hautkrankheit.
	e	-	- n	Flosse, Rückenflosse der Haie u. Wale.
	r	- n	- n	Einwohner von Finnland, Finnländer.
Gehalt	r	- s	.. e	Inhalt
	s	- s	.. er	die Besoldung
Germanin	e	-	- nen	weibl. Germane.
	s	- s	unz	chemotherapeutisches Heilmittel gegen die Schlafkrankheit.
Gift	s	- s	- e	lebenzerstörender o d. gesundheitsschädl. Stoff.
	r	- s	- e	(mundartl.) Arger, Zorn.
	e	-	- unz	(veralt.) Gabe.

Varianten Mit Verschiedenem Geschlecht

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Angeln	s	- s	unz	das sportliche betriebene Angeln.
	e	-	Pl.	german. Volksstamm in Schleswig, seit dem 5. Jh. in Britannien und Thüringen.
Balg	r	- s	.. e	(abgezogenes) Fell, Tierhaut.
	s	- s	.. er	(auch der Balg) unartiges Kind.
Band	s	- s	.. er	schmaler Streifen aus Gewebe.
	s	- s	- e	(meist Pl.) Fessel ; Verpflichtung.
	r	- es	- e	Einband.
	e	-	- s	Band ; Tanzkapelle.
Bauer	r	- n	- n	Landwirt, Erbauer, Ackerbauer
	s	- s	-	(auch der) Vogelkäfig.
Blei	r	- s	- e	bleigrauer Karpfenfisch mit rötl. Flossen, Brachsen.
	s	- s	unz	metallischer Grundstoff ; Zeichen : Pb.
	r	- s	- s	(auch das) Bleistift.
Bock	r	- s	.. e	männliches Tier.
	s	- s	- s	Kurzwort für : Bockbier.
Bord	s	- s	- e	Gestell, Regal, Brett.
	r	- s	- e	Rand, Einfassung, der oberste Schiffrand.
Break	s	- s	- s	In-Galopp-Fallen des Trabers.
	r	- s	- s	offne, lange Kutsche für Jagd- und Gesellschaftsfahren.
Bruch	r	- s	.. e	Auseinandergehen, gewaltsame Zerstörung.
	s	- s	.. e	Sumpfland mit Bäumen und Sträuchern
Bulle	r	- n	- n	Stier, männliches Rind.
	e	-	- n	Schutzkapsel für ein Metall- und Urkundensiegel ; das Siegel selbst ; Urkunde mit Metallsiegel, (bes.) päpstlich Erlaß.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Tuch	s	-s	-e	Kleiderstoff aus Wolle.
	s	-s	.. er	gesäumtes, quadrat. od. rechteckiges Stück Stoof.
Watt	s	-s	-	Einheit der Stromleistung, Zeichen W. (nach dem engl. Ingenieur James Watt, 1736 - 1819.
	s	-s	-en	Wattenmeer ; derbei Ebbe trockenlaufende Teil des Meeresbodens.
Weichsel	e	-	-	größter Zufluß der Ostsee.
	e	-	-n	Sauerkirsche.
Wort	s	-es	-e	Rede als Ausdruck von Gedanken, Gefühlen Willensregungen.
	s	-es	.. er	einfachster sprachlicher Bedeutungsträger, Vokabeln.
Zoll	r	-s	-	altes Längenmaß.
	r	-s	-e	Abgabe für Handels Güter, die über eine Grenze gehen.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Schabe	e	-		Pl. Das Wollfäden und Pelzwerk zerstörende Insekt.
	e	-	- n	Schabemesser
Scheck	r	- en	- en	Schecke (nur männlich) Pferd od. Rind mit hellen Flecken im Fell.
	r	- s	- e/- s	Zahlungsanweisung an eine Bank
Schoß	r	- es	- e	Beim Sitzen durch Unterleib u. Oberschenkel gebildete Vertiefung
	r	- sses	- sse	Schößling, junger Trieb einer Pflanze.
Spat	r	- s	- e	Mineral mit ausgeprägter Spaltbarkeit.
	r	- s	unz	Entzündung am Sprunggelenk des Pferdes.
Star	r	- s	- e	amselgroßer Singvogel.
	r	- s	- e	Augenkrankheiten.
	r	- s	- s	Bühnenstern, Filmgröße
Strauß	r	- es	- e	schön zusammengebundene Blumen (Bukett).
	r	- es	- e	riesiger, flugunfähiger Laufvogel.
Talk	r	- s	unz	sich fettig anführendes Mineral.
	r	- s	- e	(obterdt.) Teig.
Tenor	r	- s	unz	Inhalt ; Sinn ; Haltung ; Einstellung.
	r	- s	- e	hohe Männerstimme.
Trema	s	- s	- s/	die zwei Punkte über einem von zwei
			- mata	nebeneinanderstehenden Selbstlauten, welche die getrennte Aussprache bezeichnen
	s	- s	unz	(med.) = Tremor = Zittern.

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Glas	s	- s	.. er/ unz	Gefäß ; aus Kali- und Natronverbindungen hergestellter harter und durchsichtiger Stoff.
	s		- en	halbe Stunde (Marine)
Gros	s	-	-	Hauptmasse, Hauptmenge
	s	- ses	- sse	12 Dutzend ; bei Mengenangabe Pl. -
Handel	r	- s	unz	gewerbmäßiger Verkauf von Waren
	r	- s	..	Streit, Rechtsstreitigkeit
Hecht	r	- s	unz	ugs. dichter Tabaksqualm
	r	- s	- e	räuberisch lebender Fisch des Süßwassers
Kluft	e	-	.. e	Erd- oder Felsenspalte, Riß im Gestein
	e	-	unz	ugs. Uniform, Dienstkleidung
Kohl	r	- s	- e	Gemüseart
	r	- s	unz	Unsinn, Geschwätz, dummes Gerede
Kundschaft	r	-	- en	Erkundung,
	e	-	unz	Gesamtheit der Kunden
Moos	s	- es	- se	eine Moospflanze ; oberdt. Moor
	s	-	unz	Geld
Patina	e	-	unz	Edelrost
	e	-	- tinen	Patine = Schlüssel
Pikett	s	- s	- e	früher = Vernosten :

Varianten mit gleichem Geschlecht und verschiedener Pluralform

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Abort	r	- s	- e	Toilette
	r	-	-	Fehlgeburt
Acht	e	-	- en	die Zahl 8
	e	-	unz	Aufmerksamkeit
	e	-	unz	Bann, Verbannung
Alba	e	-	- ben	weißes, beim Meßopfer gebrauchtes Chorhemd. (Albe)
	e	-	- s	Tagelied der Troubadoure
Anbau	r	- s	unz	Anpflanzung von Getreide
	r	- s	- ten	Anstoß, Nebengebäude
Atlas	r	-	- nten	Sammlung von Landkarten
	r	- ses	- se	Glanzgewebe
	r	-	-	Gebirge in Nordafrika
Bank	e	-	- e	Sitzplätze
	e	-	- en	Geldinstitute
Daus	r	- es	- er/ - e	As im dt. Kartenspiel, zwei Würfelspiel
	r	- es	- e	Teufel, ei der Daus
Delta	s	- s/ -	- s	der vierte griech. Buchstabe
	s	- s	- ten/ - s	fächerförmige Flußmündung
Dom	r	- s	- e	Bischöfskirche
	r	- s	- e	gewölbte Decke
Drill	r	- s	- e	Drillich ; = Drell
	r	- s	- s	kleiner, mit dem Mandrill verwandter Hundskopffaffe
	r	- s	unz	strenge, harte Ausbildung
	r	- s	unz	strenge, harte Ausbildung
Filet	s	- s	- s	Lendenstück
	s	- s	- ten	feine, netzartige Verzierung
Geräusch	s	- es	- e	Ton, Laut, Schall, Klang
	s	- s	unz	Lunge Herz und Leber des Schalenwildes
Gesicht	s	- s	- e	Vision
	s	- s	- er	vordere Kopffläche, Antlitz

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Pflicht	e	-	- en	was man tun soll
	e	-	- en	Schutzdach im Vorschiff
Pickel	r	-s	-	Spitzhacke bes. Eispickel
	r	-s	-	kleine spitze Erhebung der Haut
Pinzel	r	-s	-	Werkzeug zum Auftragen, Glätten und Streichen
	r	-s	-	einfältiger Mensch ; auch unangenehmer Mensch.
Pose	e	-	- n	gekünstelte, gezierte Haltung
	e	-	- n	(nddt.) Federkiel
Reff	s	-s	- e	Vorrichtung zum Verkleinern der Segelfläche durch Aufrollen
	s	-s	- e	Rückentrage, Traggestell
	s	-s	- e	bes. in der Verbindung altes Reff = altes Weib
Riemen	r	-s	-	Lederstreifen
	r	-s	-	Ruder (seemänn.)
Rodel	r	-s	-	Sportschlitten
	r	-s	-	Aktenrolle (alemann.)
Schale	e	-	- n	Trinkschale
	e	-	- n	Hülse von Frucht, Ei usw.
Schar	e	-	- n	auch s landschaftlich = Pflugschar
	e	-	- n	Menge, Gruppe
Schleife	e	-	- n	Masche, Schlinge aus Band, oder Schnur
	e	-	- n	Rutschbahn
Schlippe	e	-	- n	(norddt.) Rockzipfel
	e	-	- n	(mitteldt., ostmitteldt.) enger Durchgang, winziges Gefäßchen
Schnake	e	-	- n	Mücke
	e	-	- n	Ringelnatter (nddt.)
	e	-	- n	(norddt.) Schnure, verrückter Einfall, Scherz

Substantiv	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Drossel	e	-	- n	Singvogelart
	e	-	- n	Lufttröhre des Wildes, Wehle
Egge	e	-	- n	Webkante
	e	-	- n	Gerät zum Einebenen und Unkrautentfernen.
Eiche	e	-	- n	wichtiger Laubbaum
	e	-	- n	Eichung, Maischemaß
Enkel	r	- s	-	Kindeskind
	r	- s	-	Fußknochen
Felge	e	-	- n	Radkranz
	e	-	- n	(oberdt.) zweites und drittes Pflügen, Brachland nach dem Umpflügen
Fessel	e	-	- n	Kette oder Schnur zur Gefangenhaltung
	e	-	- n	(bei Huftieren) die Zehe vom Huf bis zum Mittelfußknochen
Flucht	e	-	- en	Schar, Gruppe (fliegender Vögel) ; gerade Linie, in der Gebäude nebeneinander stehen
	e	-	- en	das Fliehen.
Gericht	s	- s	- e	Recht sprechende Behörde ; Gerichtsgebäude ; Rechtsprechung.
	s	- s	- e	Speise, zubereitetes Essen ; Gang einer Speisenfolge.
Hacke	e	-	- n	Werkzeug der Erdbearbeitung
	e	-	- n	Ferse
Hafen	r	- s	..	geschützter Landeplatz für Schiffe
	r	- s	..	(oberdt.) Topf, (irdenes Gefäß
Hecke	e	-	- n	Umzäunung aus Büschen Sträuchen
	e	-	- n	Brut von Vögeln
Heft .	s	- s	- e	Heftchen
	s	- s	- e	Handgriff an Werkzeugen

Varianten mit gleicher Singular -, Genitiv - und Pluralform
Substantiv

	Art.	Gen.	Pl.	Bedeutung
Air	s	- s	- s	Aussehen
	s	- s	- s	Lied, Arie
Ammer	e	-	- n	Gattung der Finkenvögel
	e	-	- n	eine Sauerkirschensorte - Amarelle
Anker	r	- s	-	ein Flüssigkeitsmaß
	r	- s	-	schwerer Doppelhaken zum Festhalten von Schiffen am Meeresgrund
Ball	r	- s	- e	kugelformiges Spiel - und Sportgerät
	r	- s	- e	Tanzveranstaltung
	r	- s	- e	Anschlagen der Jagdhunde, wenn die Sau gestellt ist
Bande	e	-	- n	abwertend Schar, Horde
	e	-	- n	erhabener Rand
Base	e	-	- n	Kusine
	e	-	- n	alkalisch reagierende chem. Verbindung
Bille	e	-	- n	Heckrundung des Schiffes
	e	-	- n	doppelschneidige Hacke
Bremse	e	-	- n	Gerät zum Verlangsamen od. Aufheben einer Bewegung
	e	-	- n	Dasselfliege
Charge	e	-	- n	Würde, Rang, Amt
	e	-	- n	klein aber scharf ausgeprägte Charakterrolle
Degen	r	- s	-	Held, tapferer Krieger, Gefolgs- mann
	r	- s	-	Hieb - und Stoßwaffe
Dogge	e	-	- n	Gruppe von Hunderassen
	e	-	- n	Fassung für Edelsteine während des Schleifens

unterschieden werden können, was bei den anderen Wortarten nicht der Fall ist.

Bei Varianten mit den losen Morphemen *ab -*, *an -*, *auf -*, *aus -* usw. und den gebundenen Morphemen *be -*, *ent -*, *er -*, *ver -*, usw. werden nur solche mit homonymen Simplizia od. mit verschiedener etymologischer Herkunft (z. B. *verweisen*) als Homonyme angesehen. Varianten mit verschiedener syntaktischer Umgebung werden als syntaktische Homonyme angesehen.

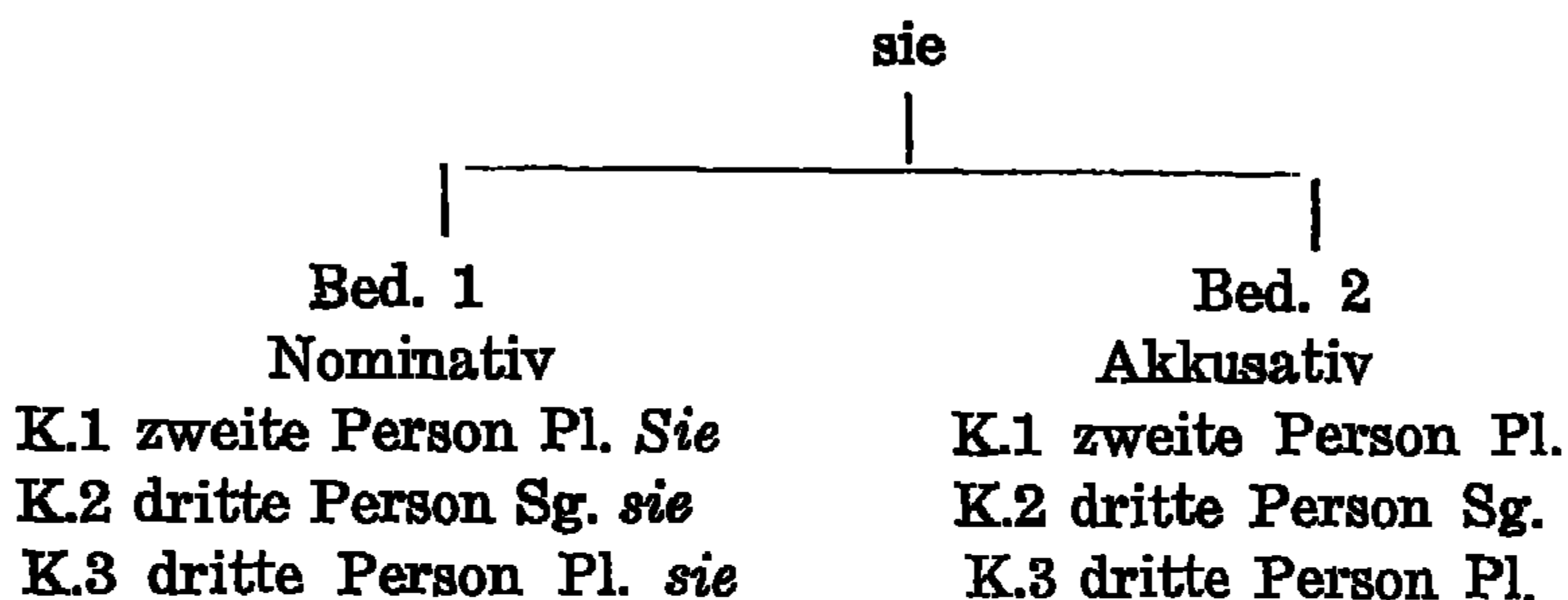
Wörter ohne homonyme Grundmorpheme werden unserer Ansicht nach als polysemantische Varianten angesehen, besonders wenn die Bedeutung des Präfixes in diesem Fall eine seiner verschiedenen Bedeutungsgruppen ist, die es als freies Morphem nicht hat. Das Präfix kann zwar auch neue Varianten ohne homonyme Grundmorpheme bilden. Dabei handelt es sich aber um verschiedene Basis, z. B. :

<i>bereiten</i>	:	bereit machen	/	<i>bereiten</i>	:	ab -, zureiten.
		(zu bereit)				(zu reiten)

Die sowohl trennbar als auch untrennbar vorkommenden Präfixe bilden morphologisch-semantische, morphologisch-syntaktische und sogar semantisch-syntaktische Homonyme. Rein semantische Homonyme sind bei den Präfixbildungen selten zu finden.

An der dritten Stelle stehen die Adjektive, weil die Homonympaare (Adjektiv-Adjektiv) sich nur semantisch voneinander unterscheiden. Das gilt allerdings nur für wenige Beispiele mit verschiedener Herkunft.

Viertens kommen die Pronomina. Dabei handelt es sich wie gesagt nur um syntaktische Homonyme. Andere homonyme Beziehung besteht wie bei den Adverbien, Interjektionen, Konjunktionen, Numeralien und Präpositionen nur zu anderen Wortarten, weil es sich dabei fast immer nur um eine Variante handelt. Zwei verschiedene Varianten gleicher Wortart mit verschiedener Herkunft und Bedeutung von *als* (Konj.) und *als* (alemann. ; eigtl. alles) im Sinne abgesehen von 'immer, immerfort' - sind nicht vorgekommen.



Zu den Beziehungen der Pronomina zu anderen Wortarten s. S. 10, 11

Der Artikel *der* ist homonym zu dem Morphem ..., *der* (als letzter Teil von Pflanzennamen ; z. B. : Maßholder, Reckholder usw.)

Die Präpositionen sind polysyntaktische Varianten. Das gilt allerdings nur für solche, die sowohl im Akkusativ als auch im Dativ vorkommen können. Vgl. z. B. :

<i>an</i>	1. Akk.	z. B. :	<i>an</i> die Heimat denken
	2. Dat.	z. B. :	<i>an</i> der Stimme erkennen.

<i>in</i>	1. Akk z. B. :	Sie ist	<i>in</i> den jungen mann verliebt.
	2. Dat. z. B. :	Er ist nachlässig	<i>in</i> seinem Dienst.

Homonyme sind aber *in* als freies Morphem (Präposition) und -*in* als gebundenes Morphem (Suffix zur Bezeichnung femininer Nomen).

Vgl. ferner *an* (Präp.), *an* (Adv.) und *an* - (Präf.)

Bei den anderen Wortarten sind Homonyme (innerhalb einer und derselben Wortart) kaum zu finden. Einzelne Beispiele zu anderen Wortarten sind unter den morphologisch-semantischen Homonymen zu finden.

Hier erhebt sich die Frage, warum die Homonyme bei den Substantiven überwiegen.

Die Substantive überwiegen, weil sie sich etymologisch durch verschiedene Herkunft, semantisch durch verschiedene Bedeutung, syntaktisch sowohl durch Genus als auch durch Numerus und sogar durch Genus und Numerus zugleich unterscheiden. Auf morphologischer Ebene können die meisten Wortarten substantiviert werden.

Die Verben sind an zweiter Stelle, weil sie außer der Herkunft und Bedeutung-was eigentlich bei den Siplizia häufiger als sonst ist-morphologisch durch Trennbarkeit, syntaktisch durch Transitivierung

der Strateg oder *der Stratege* / *die Strieme* oder *der Striemen*.

Die Homonypaare (Substantiv - Adjektiv) sind sehr produktiv. Sie sind durch das Adjektiv motiviert ; vgl. z. B. :

greis 'sehr alt, hochbetagt' / *der Greis* 'alter Mann'

Ester des Glycerins mit
fett 'fetthaltig, fettreich' / höheren Fettsäuren' das *Fett*

Einige dieser Homonyme haben verschiedene Bedeutung ; z. B. :

alt 'bejahrt, betagt' / *der Alt* 'die tiefere Stimm Lage bei Frauen und Knaben'

arm 'nur wenig besitzend / *der Arm* 'die oberen Gliedmaßen des Menschen und mancher Tiere'

Wie dem Typ (Substantiv - Verb) sind folgende Formen zu unterscheiden :

1. Substantiv - Präsensform ; z. B. :

die Falle 'Fangvorrichtung / *ich falle* 'stürzen'
'für Tiere'

die Eiche 'wichtiger Laubbaum' / *ich eiche* prüfe Gewichte und Maße'

2. Substantiv - Präteritumform ; z. B. :

der Stahl 'schmiedbares Eisen' / *stahl* 'von stehlen'

3. Substantiv - Infinitiv ; z. B. :

das Eichen 'kleines Ei' / *eichen* 'prüfen'

der Reichen 'Rücken, Rist des / *reihen* 'in Reihen ordnen'
menschlichen Fußes'

Einige der durch das Substantiv motivierten Verben können homonym zu der Pluralform dieser Substantive sein ; B. :

die Gabeln 'Werkzeuge mit Zinken, / *gabeln* 1. + tr. = aufgabeln
besonders Eßgeräte' 2. - tr. = nach etwas greifen
3. refl. = abzweigen

die Nadeln 'feine (s), schlanke (s) / *nadeln* 'Nadeln verlieren (von Geräte mit Spitze' Nadelbäumen') .

Bei den übrigen Wortarten handelt es sich meist um substantivierte Varianten. Es gibt aber noch andere Beispiele, die ganz verschiedene

1. Varianten mit gleichem Geschlecht und gleicher Genitiv- und Pluralform. Sie haben meist verschiedene Herkunft ; z. B. :

die Bande als 'Schar Soldaten' / *die Bande* 'erhabener Rand'
der Stern 'Gestirn' / *der Stern* 'Heck des Schiffes'

2. Varianten mit verschiedenem Geschlecht und gleicher Genitiv- und Pluralform. Vgl. z. B. :

das Messer 'zum Schneiden' Gen. - s, Pl. -
der Messer 'zum Messen' Gen. - s, Pl. -

3. Varianten mit verschiedener Singular- und Genitivform und gleichem Plural. Vgl. z. B. :

der Heide 'Ungläubiger' Gen. - n, Pl. - n
die Heide 'mit Gräsern und kleinen Sträuchern bewachsene Landschaft'
 Gen. - , Pl. - n

4. Varianten mit verschiedener Singular-, Genitiv- und Pluralform ; z. B. :

das Erbe 'der Nachkomme' Gen. - n, Pl. - n
der Erbe 'die Hinterlassenschaft'
 Gen. - s, Pl. o
der Tor 'der Narr' Gen. - en, Pl. - en
das Tor 'die große Tür' Gen. - es, Pl. - e

5. Varianten mit gleicher Singular- und Genitivform und verschiedenem Plural. Vgl. z. B. :

die Bank 'Sitzplätze' Gen. - , Pl. *die Bänke*
die Bank 'Geldinstitut' Gen. - , Pl. *die Banken*
der Strauß 'schön zusammengebundene Blumen (Bukett)'
 Gen. - es, Pl. *die Sträuße*
der Strauß 'riesiger flugunfähiger Laufvogel'
 Gen. - es, Pl. *die Strauße*

Es gibt noch eine Reihe von Substantiven, die nur in zwei verschiedenen Formen homonym sein können D.h. die Singularform des einen und die Pluralform des anderen bilden Homonyme ; z. B. :

die Recke (Turngeräte) / *der Recke* (Held, starker Kämpfer)
die Mops (Staubbesen) / *der Mops* (kleiner, dicker Hund)

Einige dieser Substantive sind zwei verschiedene Formen eines und desselben Wortes ; z. B. :

6. *Morphologisch-syntaktische Homonyme* sind gleichlautende Varianten, die sich voneinander sowohl morphologisch als auch syntaktisch unterscheiden. Sie gehören meist verschiedenen Wortarten an. Varianten gleicher Wortart lassen sich durch Betonung unterscheiden. Vgl. z. B. :

<i>durchlaufen</i>	- f, - tr.	(druch etwas hindurchlaufen)
<i>durchlaufen</i>	+ f, + tr.	
<i>überfließen</i>	- f, - tr.	(über etwas hinweg fließen)
<i>überfließen</i>	+ f, + tr.	
- s	(als Wortbildungsmorphem, das Adverbien aus Nomen und Adjektiven, und maskuline Nomen aus Verben bildet. Vgl. z. B. : <i>nachts, rechts, erstens</i> ; der Knicks, Klaps)	
- s	(als Formbildungsmorphem ; z. B. : Gen. des Vaters, Pl. die Kinos)	
<i>während</i>	(Konjunktion)	
<i>während</i>	(Präposition)	

Ergebnisse

Unsere Untersuchung hat auf Grund eines sehr reichhaltigen Materials ergeben, daß die Substantive homonym zu allen Wortarten sein können. Im nominalen Bereich überwiegen aber die Homonympaare (Substantiv - Substantiv) der einfachen Varianten.

Bei den Ableitungen werden nur solche aus zwei verschiedenen Verben abgeleitete Substantive als Homonyme angenommen. Substantive aus einem und demselben Wort werden als polysemantische Varianten angesehen ; z. B. :

V1 : *Dichtung* : 'Werk eines Dichters, Sprachkunstwerk'

V2 : *Dichtung* : 'das Undurchlässigmachen, Verstopfen'

Vgl. ferner : *Verweis, Verweisung* u.a.

Bei den Varianten *Gründung* und *Gründung* handelt es sich um eine Ableitung aus dem Verb *gründen*, und eine Zusammensetzung aus *grün* + *dung* im Sinne von 'aus Grünpflanzen bestehender Dung'

Die Varianten, die in bestimmten Zusammenhängen mit einer bestimmten Bedeutung einen Plural bilden und anderen nicht, werden nicht als Homo-, sondern als Polyvarianten angesehen. Sie können homonym zu anderen Varianten vorkommen ; z. B. :

: *Zerbrechlicher Stoff* : *Vorsicht Glas* !

Zwei Glas Milch

aber. : *Mir sind zwei Gläser zerbrochen.*

Die Substantive lassen sich in 5 Gruppen einteilen :

<i>achte</i>	(Adj.)	/	<i>ich achte</i>	(Verb)
<i>wollen</i>	(aus Wolle)	/	<i>wollen</i>	(Verb)
<i>laut</i>	(Bräp. mit Gen.)	/	<i>Laut</i>	(Subs. m. Schall, Ton
	gemäß dem			
<i>eisen</i>	(Verb ; im Eis	/	<i>Eisen</i>	(Subs. n. metallischer
	ein Eis			Grundstoff

<i>krach</i>	(Schallwort)	/ <i>Krach</i>	(Subs. m.)
<i>elf</i>	(Numerale)	/ <i>Elf</i>	(Subs. m. / f.)
<i>ich</i>	(Pronomen)	/ <i>Ich</i>	(Subs., n.)
<i>marsch</i>	(Imperativ)	/ <i>March</i>	(Subs., m.)

3. *Syntaktische Homonyme* sind gleichlautende Varianten mit gleicher Schreibform. Sie gehören einer Wortart an und sind vorallem unter den Pronomina und den Verben zu finden. Sie lassen sich durch syntaktische Merkmale voneinander unterscheiden. Vgl. z. B. :

<i>stecken</i>	(transitiv + Akkusativ)
<i>stecken</i>	(intransitiv + Dativ)

<i>hängen</i>	(<i>hängte</i>)	(<i>gehängt</i>)
<i>hängen</i>	(<i>hing</i>)	(<i>gehangen</i>)
Er <i>hängt</i>	das Bild	an die Wand
Das Bild	<i>hängt</i> an	der Wand

<i>uns</i>	(Personalpronomen) / <i>uns</i> (Reflexivpronomen)
------------	--

4. *Morphologisch-semantische Homonyme* sind gleichlautende Varianten mit verschiedener Bedeutung. Sie gehören meist verschiedenen Wortarten an. Gehören sie einer Wortart an, so lassen sie sich durch die Betonung unterscheiden. Das gilt allerdings nur für die Präfixverben, die sowohl fest als auch unfest vorkommen. Vgl. solche mit *durch-*, *ob-*, *über um-*, *unter-*, *wider-*, und *wieder-*. Syntaktisch sind diese Verben identisch. (Hierzu gehören noch die homonymen gebundenen Morpheme, die verschiedenen Wortarten angehören. Vgl. z. B. :

<i>fest</i>	(Adj. ; starr, hart, dauernd)	/ <i>Fest</i>	(Subs. n. ; Feier)
<i>sieben</i>	(Num. ; die Zahl 7)	/ <i>sieben</i>	(Verb ; durch ein Sieb schütten)
<i>sondern</i>	(Konj. ; vielmehr, richtiger gesagt)	/ <i>sondern</i>	(Verb ; beiseite legen trennen, auslesen.)
<i>sein</i>	(Possessivpronomen)	/ <i>sein</i>	(Verb ; - tr.)
<i>ei!</i>	(Interj. Ausruf des Erstaunens, Ärgers usw.)	/ <i>Ei</i>	(subs. n. die weibliche Keimzelle der vielzelligen Lebewesen)
		/ ... <i>ei</i>	(Suffix : Orte und Gewerbe)
<i>ehe</i>	(Konj. ; bevor)	/ <i>Ehe</i>	(Subs. f. Lebensbund von Mann und Frau)

Gleiche oder verschiedene Herkunft und Bedeutung ?

Bei der Definition der Homonyme gehen die meisten Linguisten von dem Gesichtspunkt, nach dem Homonyme gleichlautende Wörter verschiedener etymologischer Herkunft und verschiedener Bedeutung sind, aus. Diese Definition ändert sich aber, wenn man Beispiele wie *Band* ..e und *Band* ..er in die Betrachtung einbezieht. Etymologisch gesehen haben sie gleiche Herkunft : (ahd. bant, engl. bend nebenjungerem band) got. bandi idg. bhondhia ; zu "binden").

Diese Wörter und das dritte Wort *Band* (Kapelle : engl. band "Schar, Trupp" frz. bande "schar" ; Bande) werden im etymologischen Wörterbuch von Kluge als ein Wort angesehen.

Abgesehen von der Herkunft sind diese Wörter unserer Ansicht nach als Homonyme anzusehen, weil sie verschiedene Artikel und verschiedene Pluralformen haben, was eigentlich dazu führt, diese verschiedenen Varianten nicht als polysemantische Wörter anzusehen. Semantisch unterscheiden sie sich völlig voneinander. Vgl. ferner : das *Bund* und der *Bund*.

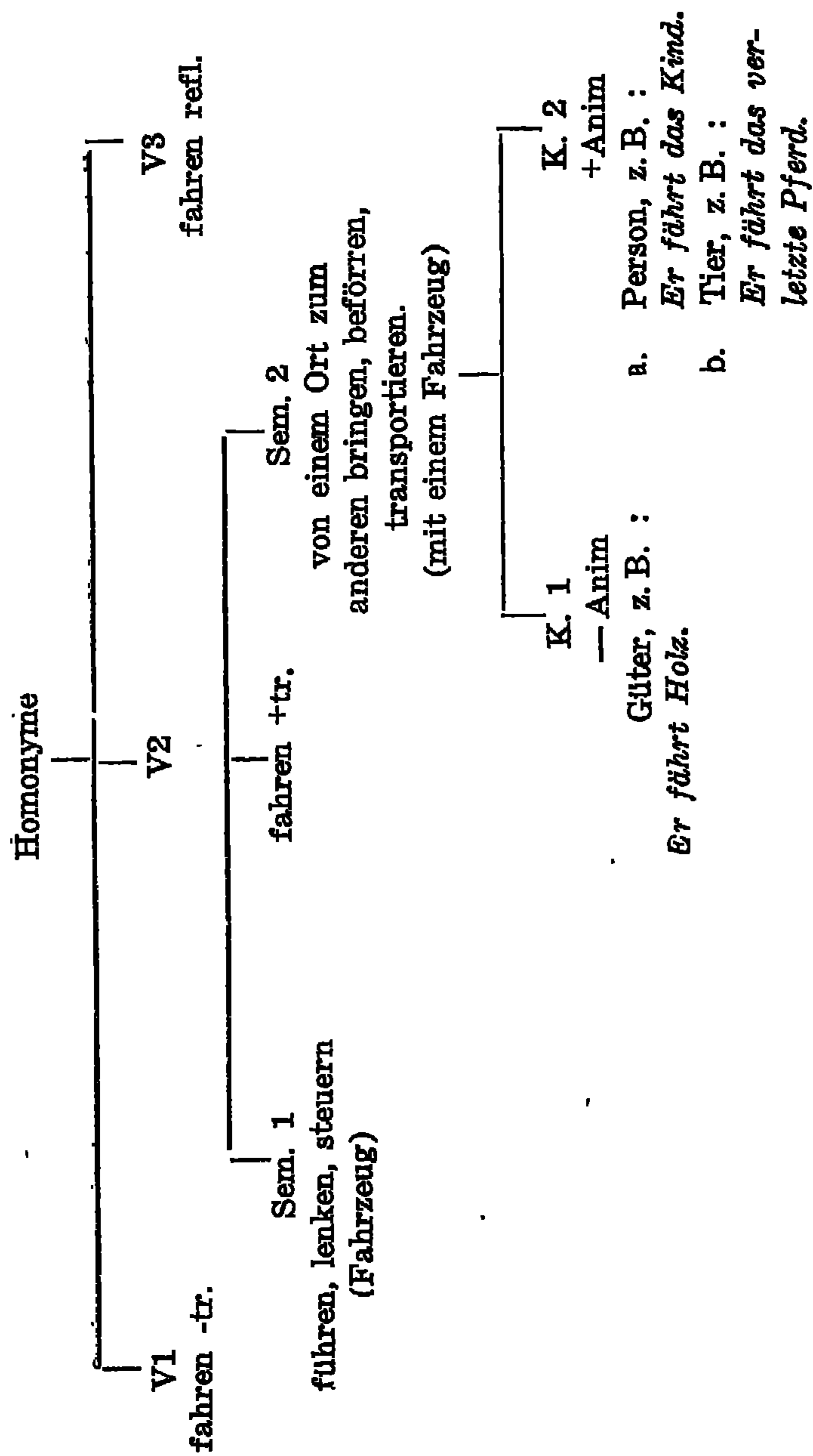
HELBIG betrachtet Wörter wie (mehr - Meer) als Homonyme ohne Identität in der Schreibung. (8, S. 9).

ISKOS und LENKOWA zählen Wörter wie *Miene - Mine - Mine / Märe - Mähre* zu den lexikalischen Homonymen.

Die Varianten *mehr - Meer / Märe - Mähre / Miene - Mine* unterscheiden sich doch voneinander. Außerdem haben sie ganz verschiedene Umgebungen. Würden sie als Homonyme angesehen, so wäre das Problem der Homonymie und Polysemie schon gelöst. Aus diesem Grunde werden in unserem Artikel nur solche mit gleichem Laut und gleicher Form als Homonyme angesehen.

ISKOS und LENKOWA definieren die lexikalisch-grammatischen Homonyme folgendermaßen :

" ... lexikalisch - grammatische Homonyme unterscheiden sich voneinander sowohl lexikalisch als auch grammatisch ..." (12, S. 230 f.). Sie führen folgendes Beispiel auf : *der alte* (Adjektiv) und *der Alte* (substantiviertes Adjektiv) Diese Varianten unterscheiden sich nur dadurch, daß sie zwei verschiedenen Wortarten angehören. Sie drücken aber keine neue semantische Komponente aus. D.h. semantisch unterscheiden sie sich nicht voneinander. Sie werden also als morphologische nicht als semantische Homonyme angesehen. Dagegen sind die Varianten *alt* (Adjektiv) und *der Alt* (Substantiv im Sinne von : 'tiefere Frauen - und Knabenstimme' als morphologisch-seman-



Der Terminus 'Variante'

SOMMERFELD und SCHREIBER verstehen unter Variante die unterschiedlichen Bedeutungselemente des Wortes, abgesehen von der Valenz und Distribution. "Entscheidend dafür, ob es sich um lexisch-semantische Varianten handelt oder nicht, sind Unterschiede in den Bedeutungselementen, so daß wir zuweilen bei gleicher Valenz und Distribution unterschiedliche Varianten annehmen". (21, S. 22).

Bei HELBIG und SCHENKEL sind es Valenz- und Distributionsänderungen. Das Wort *fahren* z. B. hat im Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben 4 Varianten :

VI = (von Fahrzeugen) sich fortbewegen.

V2 = (von Personen) sich fortbewegen.

V3 = transportieren.

V4 = streichen.

"Die Trennung in 4 Varianten erfolgt nicht in erster Linie wegen der Bedeutungsdifferenz, sondern wegen der Kombinierbarkeit bei der Erzeugung von Sätzen." (10, S. 170).

Hier handelt es sich unserer Ansicht nach nur um zwei Varianten :

V1 = *fahren* -tr. (sich mit einem Fahrzeug fortbewegen).

V2 = *fahren* +tr. (etw., jmdn, mit einem Fahrzeug fortbewegen).

Es bleibt noch eine Variante, die bei HELBIG und SCHENKEL nicht vorgekommen ist. :

V3 = *fahren* refl. (unpersönl. ; ugs.) z. B. :

Auf dieser Straße fährt es sich gut. = kann man gut fahren.

Die vierte Variante (streichen) bei HELBIG und SCHENKEL ist unserer Meinung nach) eine übertragene Verwendung von der ersten Variante (*fahren*-tr.).

imdm. durchs Haar fahren (mit der Hand). Wahrig 1199).

Er fährt ihr über das Gesicht, ins Gesicht. (10, S. 170).

Unter Variante verstehen wir also jedes Morphem und jedes Morphemgefüge, das sich von den anderen morphologisch, phonetisch, semantisch oder syntaktisch unterscheidet. Sie kann ein Morphem, Simplex, eine Präfixbildung, Ableitung oder Zusammensetzung sein. Jede Variante ist eine Einheit für sich, die mehrere Sememe haben kann. Es kann auch sein, daß verschiedene Konstruktionen vorkommen und dabei doch ein und dasselbe Semem vorliegt, z. B. :

Waagerecht sind sie Homomorpheme. Senkrecht sind sie Polymorpheme. Das formbildende Morphem *-er* ist *polysyntaktisch*.

Das gilt auch für *-en* als form- und wortbildendes Morphem, z. B. :
 formbildendes Morphem :

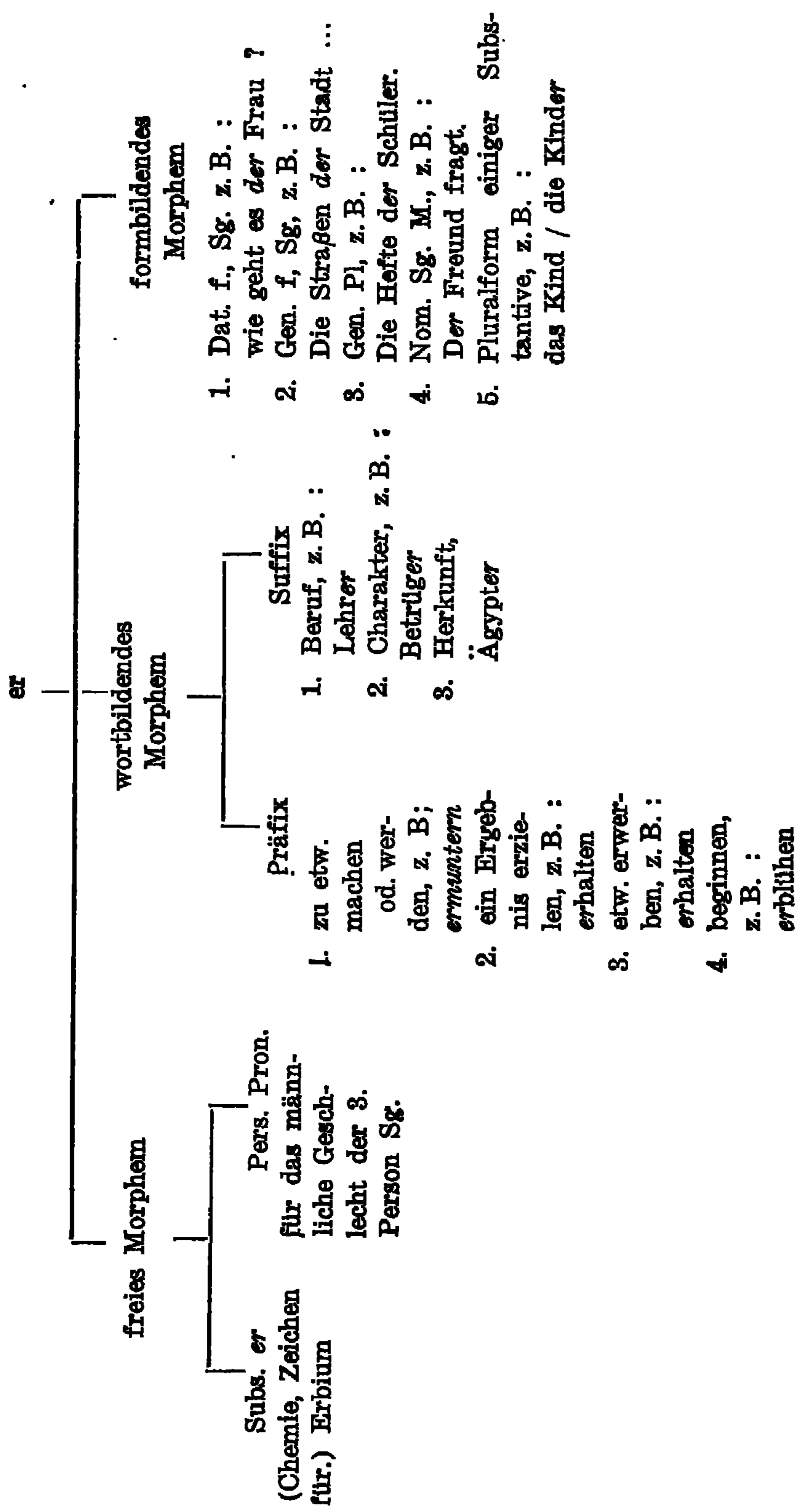
1. *-en* im Akkusativ, Dativ und Genitiv bei maskulinen Nomen, z.B. :
 den, dem, des Menschen.
2. *-en* als Pluralform femininer und weniger maskuliner Nomen, z.B. :
 Frauen, Schmerzen, Staaten.
3. *-en* als Dativform des neutralen Nomens *Herz* im Singular, vgl. :
 Ich wünsche es dir von ganzem Herzen.
4. *-en* als Adjektivdeklinaton maskuliner Nomen im Akkusativ und maskuliner, neutraler und femininer Nomen im Dativ und Genitiv Singular), z. B. :
 den, dem, des alten Mann (-es)
 dem, des kleinen Kind (-es).
 der, der jungen Frau.
5. *-en* als Adjektivdeklinaton für feminine, maskuline und neutrale Nomen im Plural, z. B. :

Akk.	die	}	jungen	Frauen.
Dat.	den			
Gen.	der			
Nom.	die			

wortbildendes Morphem ; vgl. z. B. :
 golden, seiden (aus Gold aus Seide)

Vgl. ferner

- | | | | | |
|----|-------------------|-------------------|---|-------------------------------|
| 1. | <i>ist</i> | (Verb, z. B. : | / | <i>-ist</i> (Suffix, z. B. : |
| | Er | | | Humorist, Komponist, |
| | Es | <i>ist</i> groß. | | Pessimist, Violist |
| | Sie | | | |
| 2. | <i>ur-</i> | (Präfix), z. B. : | / | <i>-ur</i> (Suffix), z. B. : |
| | <i>uralt</i> | , Urmensch | / | Frisur, Architektur |
| 3. | <i>ent-</i> | (Präfix), z. B. : | / | <i>-ent</i> (Suffix), z. B. : |
| | <i>entfliehen</i> | (von etw. weg), | / | Dozent, |
| | <i>entbrennen</i> | (eine Tätigkeit | / | Kontinent, |
| | | beginnen), | | |
| | <i>entladen</i> | (ins Gegenteil | / | Korrespondent. |
| | <i>verkehrend</i> |). | | |



unterschiedlichen Bedeutungselemente werden nicht als Homonyme, sondern als Sememe eines Wortes angesehen. Aus diesem Grunde wird es als polysemantisches Wort angesehen. Homonyme sind aber das Adjektiv *matt* und das *Matt*, das die Schlußstellung, bei der der angegriffene König keinen Zug mehr hat, bezeichnet.

AGRICOLA weist ganz kurz in der Leitung seines Wörterbuchs (3, S. 20) auf die Definition der Homonym hin. Wir stimmen ihm darin zu, die Homonyme als getrennte Wörter, nicht als Bedeutungsvarianten eines Wortes aufzufassen.

ISKOS und LENKOWA zählen das Flexionsmorphem *-er* zu den grammatischen Homonymen und betrachten es als Homomorphem. «So ist *-er* zugleich Suffix der Pluralform vieler Substantive, Suffix der Komparativstufe, von Adjektiven und Adverbien, Flexion des Adjektivs u.a.» (12, S. 233).

Das Morphem *er* wird meines Erachtens in den genannten Fällen nicht als Homo-, sondern als Polymorphem angesehen. Die Morpheme *er* als freies Morphem, *-er* als wortbildendes Morphem (Präfix od. Suffix) und *-er* als Flexions- od. Formbildungsmorphem werden dagegen als Homomorpheme angesehen. Folgendes Schema verdeutlicht diese Relationen :

allen Wortarten auf vier Ebenen : der morphologischen, phonetischen, semantischen und syntaktischen behandelt. Von den Homonymen erscheinen nur solche mit gleicher Form in der Untersuchung. Wörter wie *Märe* und *Mähre* werden nur am Rande behandelt.

Zum Forschungsstand

Die Frage der Homonymie ist schon behandelt worden, trotzdem ist sie noch nicht genügend erforscht. Einige der Werke, die uns zugänglich sind, haben sie nur am Rande, andere ausführlicher behandelt, trotzdem wurde dafür keine einheitliche Definition gegeben.

SOMMERFELD und SCHREIBER gehen bei der Definition der Homonyme von den lexisch-semantischen Varianten des Wortes aus. Entscheidend dafür sind Unterschiede in den Bedeutungselementen des Wortes. «Zwischen den lexisch-semantischen Varianten eines Wortes bestehen assoziative Beziehungen, die Variaten bilden das Bedeutungsnetz, das Strukturgefüge des Wortes Sobald das Bewußtsein dieses Zusammenhangs hinsichtlich der einen oder anderen aktuellen Bedeutung verlorengeht, verselbständigt sich die betreffende lexisch-semantische Variante des Wortes, es entsteht ein neues Wort mit einem eignen, selbständigen Begriffskern, ein Homonym» (21, S. 22). Sie führen folgendes Beispiel auf :

matt (1) V1 = 'schwach', 'erschöpft' (ein matter Greis).

• V2 = 'glanzlos', (mattes Metall)

V3 = 'gedämpft' (mattes Licht)

V4 = 'unbefriedigend' 'nicht überzeugend'
(matte Worte)

matt (2) V1 = 'im Schachspiel besiegt' (in drei Zügen matt)

V2 = 'kampfunfähig' (jmdn. matt setzen)

Das Adjektiv *matt* (1) ist in allen genannten Fällen attributiv verwendet. Der Unterschied besteht in der Distribution, wobei es sich um Personen, Abstrakta oder Konkreta handelt. Ein matter Greis kann nicht 'gedämpft' sein.

Die Bedeutung des Adjektivs *matt* (schwach, glanzlos, gedämpft oder unbefriedigend) hängt also von der semantischen Distribution ab. Hier handelt es sich unserer Meinung nach um vier verschiedene Konstruktionen eines und desselben Semems, denn die unterschiedlichen Sememe ergeben sich nicht bei unterschiedlicher Distribution, und die

Sem.	: Samen
Sg.	: Singular
Studentenspr.	: Studentensprache
Subs.	: Substantiv
tr.	: transitiv
— tr.	: intransitiv
u.	: und
u.a.	: und andere
übertr.	: übertragene Verwendung
ugs.	: umgangssprachlich
unpersönl.	: unpersönlich
unz.	: unzählbar
usw.	: und so weiter
V.	: Variante
veralt.	: veraltet
vgl.	: vergleiche
z. B.	: zum Beispiel
Zus.	: Zusammensetzung

Die Sprachwissenschaft befaßt sich mit Problemen der Ethymologie, Lexikologie, Morphologie, Phonologie, Stilistik und Syntax.

Zwei von den wichtigsten Problemen, mit denen sich die Lexikologie beschäftigt, sind die Semantik und Wortbildung.

Ist die Aufgabe der Wortbildung die formale Registrierung der Bildungsmodelle und die Darstellung der semantischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen und Modellen, so ist die der Semantik die Beziehungen der Sprachformen zu ihren Bedeutungen zu studieren. Aus diesem Grunde sind Wortbildung und Semantik unserer Ansicht nach miteinander aufs engste verbunden, so daß sie voneinander nicht getrennt werden können.

Die zwischen den Wortbildungselementen und -modellen bestehenden Relationen können antonymisch, homonymisch oder synonymisch sein.

In diesem Artikel beschäftigen wir uns mit der Frage der Homonymie. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es also, deutsche Homonyme zu beschreiben, sie möglicherweise exakt zu definieren und den Zusammenhang zwischen ihnen sichtbar zu machen, weil sie im Deutschunterricht von größer Bedeutung sind.

Unsere Untersuchung beschränkt sich auf die Morpheme und Morphemgefüge der Gegenwartssprache. Hier werden Homonyme von

DIE HOMONYMIE UND HOMONYME IN DER DEUTSCHEN GEGENWARTSSPRACHE

von

Dr. FARIDA MUHAMMAD ABUSAMRA

Abkürzungsverzeichnis

a.	: auch	Jh.	: Jahrhundert
Adj.	: Adjektiv	jmd.	: jemand
Adv.	: Adverb	jmdm.	: jemandem
ahd.	: althochdeutsch	jmdn.	: jemanden
Akk.	: Akkusativ	jmds.	: jemandes
alem.	: alemannisch	K.	: Konstruktion
+ Anim.	: belebt	Konj.	: Konjunktion
— Anim.	: unbelebt	Konj. II	: Konjunktiv II
Art.	: Artikel	m.	: maskulin
bes.	: besonders	mitteldt.	: mitteldeutsch
Char.	: Charakter	mundartl.	: mundartlich
Dat.	: Dativ	n.	: neutral
dicht.	: dichterisch	nddt.	: niederdeutsch
ð.	: die	nhd.	: neuhochdeutsch
engl.	: englisch	Nom.	: Nominativ
etw.	: etwas	norddt.	: norddeutsch
f.	: feminin	Num.	: Numerale
+ f.	: fest	oberdt.	: oberdeutsch
— f.	: unfest	od.	: oder
frz.	: französisch	ostmitteldt.	: ostmitteldeutsch
geh.	: gehoben	P.	: Partizip
Gen.	: Genitiv	persönl.	: persönlich
got.	: gotisch	Pl.	: Plural
gr.	: Gramm	poet.	: poetisch
Gs.	: Gegensatz	Präf.	: Präfix
idg.	: indogermanisch	Präp.	: Präposition
i.e. S.	: im engeren Sinne	refl.	: reflexiv
Ind.	: Indikativ	S.	: Seite
Inf.	: Infinitiv	sächs.	: sächsisch
Interj.	: Interjektion	scherzh.	: scherzhaft
i.w.S.	: im weiteren Sinne	schweiz.	: schweizerisch
Jägerspr.	: Jägersprache	seemänn.	: seemännisch

реализм в искусстве, он явно противопоставляет реализм романтизму. Чувствуется, что нехватает у Б.Бялика доказательств для своей концепции. Несправедливо звучат слова упрека Бялика, адресованные А.Овчаренко.

Дискуссия вокруг романтического метода в советской литературе долго продолжалась. Единой точки зрения на романтизм пока не существует. Нам думается, что взгляд на романтизм как отдельный художественный метод в советской литературе более соответствует действительности, так как очень трудно подвести произведения советских писателей-романтиков под критерий "правдивого и исторически-конкретного изображения действительности". К тому же литературная критика не вправе диктовать писателям "единственный художественный метод", что мешает "обеспечению большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию".

советской литературе в близкие к нам периоды ее развития приводит не к разрушению догм, а к их возрождению, к попытке гальванизировать даже те догмы, которые давно умерли естественной смертью"^{1/}. Возражая против причисления Довженко и Светлова в "один стиль" Б.Беляк считает, что А. Овчаренко не имеет дело не "с диалектическим подходом к литературе, а с полным неумением и нежеланием раскрыть всю сложность действительно диалектических переходов от метода к стилям и от стиля к индивидуальностям"^{2/}. Для Б.Беляка отношение таких писателей романтиков, как Довженко и Яновский к романтизму есть "их принижение". "Я возражаю, — пишет Б.Беляк против принижения таких художников, как Довженко, Яновский и другие романтики, так как для них "отлучение" от метода социалистического реализма есть именно принижение. И я возражаю против суженного, обедненного представления о методе социалистического реализма, в который такие художники якобы не вмешаются"^{3/}. В конце своей работы Б.Беляк утверждает, что "А.Овчаренко производит не выделение романтизма, а его выселение, притом — выселение без предоставления жилой площади"^{4/}. Трудно согласиться с позицией Б.Беляка, который считает принижением отлучение таких писателей как Яновский, Довженко от социалистического реализма. Нам думается, что сам критик "принижает" романтическое нап-

^{1/} Там же, стр. 250

^{2/} Там же, стр. 251

^{3/} Там же, стр. 253

^{4/} Там же, стр. 254

новой литературы позволяет утверждать: романтизм существует в ней как художественный метод на ранних этапах ее развития, но далеко не только на ранних этапах ее развития. Рядом с самым суровым реализмом расцветает и самый возвышенный романтизм, множество переходных, чересполосных форм между тем и другим... Опыт социалистической литературы свидетельствует также, что порой в творчестве одного и того же писателя можно найти и чисто романтические произведения /"Песня о Буревестнике" у Горького/, и строго реалистические произведения, в которых романтические элементы отсутствуют или сведены к минимуму /"Городок Окуров"/ и произведения, в которых писатель выступает как реалист и вместе с тем как романтик /"Мать"/¹.

Нам пришлось долго остановиться на работе А. Овчаренко о "Романтизме в советской литературе", так как эта работа нам представляется самой верной и убедительной в разработке проблемы романтизма в советской литературе. Между тем, эта работа подвергалась критике со стороны противников романтического метода в советской литературе. Так, критик В. Беляк в своей статье "Об одной ложной концепции"² выступает против "схоластичности концепции" А. Овчаренко и обвиняет его в антиисторизме. В. Беляк считает, что попытка А. Овчаренко говорить о методе революционного романтизма в

1/ Там же, стр. 229

2/ В. Беляк, "Подвиг литературы", М., 1973, стр. 245

дило в голову объявлять его "крылом" критического реализма?"^{1/} "Оба́ращаясь в связи с проблемой романтизма, к русской советской литературе, — пишет А. Овчаренко, — вспоминаешь прежде всего "Двенадцать" Блока — поэта, чье искусство, по верному утверждению исследователя, "было и всегда оставалось романтическим", поэта, который "средствами искусства строил свой образ действительности, и образ этот был романтическим по самой своей художественной природе", не противоречащей "правде жизни". Вспоминаешь далее лучшие произведения поэтов Пролеткульта, поэтичнейшую "Думу про Опанаса" Э. Багрицкого, Н. Заболоцкого, Лично я в этом ряду вижу и Александра Грина".^{2/} Далее А. Овчаренко утверждает: "В пределах социалистического искусства нашей эпохи этапа в художественном развитии человечества — кроме романтики, входящей составной частью в социалистический реализм как метод, существует, по крайней мере в ранний период, и романтизм, тоже как художественный метод. Они не противостоят друг другу и действительности нового мира. Между ними нет непреодолимых преград". Через посредство множества чересполосных форм они органически переходят друг в друга, связаны мощными корнями с художественным прошлым. Лучший пример тому — творчество летовского поэта Эдуарда Межелайтиса"^{3/}. В заключение своей работы А. Овчаренко снова возвращается к этой мысли: "Исторический опыт становления

1/ Там же, стр. 196

2/ Там же, стр. 208

3/ Там же, стр. 218

А.Овчаренко выступает против противопоставления реализма романтизму в критике и при этом отмечает: "Почему же защита романтики, даже романтизма непременно должна рассматриваться как попытка отодвинуть на второй план реализм? Конечно, нельзя всегда отделять романтику от реализма." Но следует ли искусственно сливать их даже там, где они не слиты? И разве не может существовать романтизм, основанный на материалистическом видении и, особенно, предвидении хода жизни?"^{1/} Критик полемизирует с теми исследователями украинской литературы, которые "рассматривают романтизм современной советской литературы как стилевое направление в рамках единого художественного метода социалистического реализма"^{2/}. Здесь он вспоминает книги О.Килимника и А.Тростянецкого о творчестве Ю.Яновского, книги Ю.Барабаша и С.Планинды, об А.Довженко и работы О.Килимника "Романтика правды" и М.Острина "Романтика в литературе социалистического романтизма", где авторы считают, что романтизм этих писателей "есть "крыло" социалистического реализма "А если это не так? Или не совсем так?, — спрашивает А.Овчаренко, — Вдруг это "крыло" представляет собой нечто самостоятельное, не противостоящее социалистическому реализму, но не растворяющееся в нем, существующее рядом с ним? Ведь существовал же романтизм как метод в литературе 19 в., и никому не прихо-

1/Там же, стр. 191

2/Там же, стр. 192

ренко правильно приходит к выводу о том, что многие критики поворачиваются от романтизма, потому, что им кажется, что он в чем-то мешает. в этой связи он пишет "Спрашиваешь себя, а почему романтизм всему этому должен мешать? Разве даже в своей старой форме он мешал в этом Байрону, Шелли, Рылееву, Лермонтову или Шевченко?" "Почему он не может возродиться в тех случаях, когда художник при изображении реального мира дерзает показать все три действительности "телескопической, "потенцированно или сделает акцент на третьей действительности по преимуществу? Или вообще покажет мир таким, каким бы его хотелось видеть, покажет в конкретно-чувственных потенцированных формах, что предстоит сделать, "чего мы достигнем"?^{1/}.

А.Овчаренко подчеркивает боязнь критиков перед романтизмом, отмечает что "теоретические недоразумения" исследователей "порой доставляет писателям немало духовных мучений. Да и мертвым не дают покоя"^{2/}. Здесь он ссылается на слова Л.Егорова о том, что "Признавая на словах романтичность писателя, исследователи нередко непоследовательны в конкретном анализе, считают недостатками отдельные романтические черты произведения. В монографиях отсутствует четкость в трактовке соотношения метода социалистического реализма и романтических течений, развивающихся как в рамках данного метода, так и вне его"^{3/}.

^{1/}Там же, стр. 189

^{2/}Там же, стр. 190

^{3/}Там же, стр. 190

нове? В новых формах? Скажем возникнуть в социалистическом мире, как результат естественной неудовлетворенности строителей нового мира достигнутым, их страстного стремления осязать в осязаемых формах свое отдаленное будущее, наконец как художественное воплощение того, что еще Белинский назвал "вечным и неопределенным стремлением не уничтожаемым никак удовлетворением"^{1/}.

А.Овчаренко резко выступает против тех исследователей, которые пытаются всячески навязать реализм писателям-романтикам. В этой связи А.Овчаренко вспоминает книгу Г.Бабаева "Поэт и время" о творчестве С.Вургуна. Разбирая книгу Г.Бабаева, А.Овчаренко подчеркивает, что Г.Бабаева избегает термина "метод" даже в тех случаях, когда говорит о стремлении С.Вургуна к "Романтическому изобредению действительности"^{2/}, А.Овчаренко справедливо утверждает, что "чем глубже погружаемся в произведения С.Вургуна, тем с большей несомненностью он предстает перед нами как писатель — романтик, романтик нового типа". А. Овчаренко спрашивает: "откуда же тогда это подчеркнутое, но конкретно не доказываемое стремление исследователей отмежеваться от такого определения? Что заставляет того же Ш.Бабаева довольно стройное доказательство романтической природы творчества поэта разрушать такими зачинами. "Да, С. Вургун действительно художник-реалист, но...",^{3/} А.Овчаренко, стр. 163.

2/Там же, стр. 186.

3/А.Овчаренко, "Социалистический реализм и современный литературный процесс", М., 1968, стр. 189.

один художественный метод — социалистический реализм, в рамки которого вмещаются реалистические и романтические произведения. Ко второй группе относятся исследователи — Л.Новиченко, Г.Ломидзе, Ю.Барабаш, Б.Бялик и др.

Во главе советских литературоведов, рассматривающих романтизм, как самостоятельный художественный метод стоит А.Овчаренко, который неоднократно обращался в своих работах к проблеме романтизма в советской литературе. В своей большой статье о "Романтизме в советской литературе" ^{1/}, А.Овчаренко подробно останавливается на этой проблеме.

Во вступлении к своей статье А.Овчаренко спрашивает: "Не могут ли в социалистических литературах в пору господства социалистического реализма как основного метода создаваться и создаются произведения, условно говоря, чисто романтические"? И в ответ он пишет: "У меня недостает силы для категорически отрицательного ответа, так как "опыт социалистических литератур оказывается неизмеримо шире этого обобщения".^{2/} А.Овчаренко считает, что романтизм в его классических формах ушел в прошлое и при этом спрашивает: "Но значит ли это, что романтизм закончил свое существование вообще? Или в нашу эпоху он может возродиться на новой социально-исторической ос-

^{1/}А.Овчаренко "Социалистический реализм и современный литературный процесс", М., 1968, стр.162

^{2/}Там же, стр. 163.

и др. Л.Новиченко относит к социалистическому реализму и считает эти произведения особым в социалистическом реализме" стилевым ответвлением, а именно романтического, романтического по своим художественным формам и средствам".^{1/} Л.Новиченко защищает существование романтики, только, как "стиль социалистического реализма". "Романтический стиль социалистического реализма, наряду с другими стилевыми течениями, нам в принципе нужен как форма — сильного масштабного конденсированного выражения того героического пафоса, того душевного подъема, тех сильных и ярких чувств, которые рождает в душе современника наш победоносный и нелегкий марш к коммунизму"^{2/}.

В высказывании критика содержится противоречие, с одной стороны, он признает наличие в советской литературе особого стилевого ответвления, романтического по своим художественным формам и средствам, с другой, он включает "особые формы и средства" в рамки социалистического реализма.

В советском литературоведении последних лет существуют две концепции относительно романтизма. Одна концепция рассматривает романтизм, как самостоятельный художественный метод в советской литературе. Такую точку зрения поддерживают критики А.Овчаренко, Д.Марков, Е.Фачер, Г.Поспелов и другие. Другая большая часть советских критиков считает, что советской литературе существует

^{1/}Там же, стр. 206.

^{2/}Там же, стр. 206.

делает социалистически реализм как художественный метод!

На Третьем съезде писателей СССР поднимался вопрос о романтизме. Защищая свободу выбора писателем художественного метода А.Твардовский справедливо отметил, что хорошая книга найдет свою дорогу к сердцу читателя независимо от ее художественного метода: "Конечно, вполне уместно и, может быть, даже не бесполезно поспорить о преимуществах романтизма перед реализмом или наоборот, но, право же, когда я, читатель имею дело с книгой, захватившей мою душу, доставившей дивейшую радость познания жизни в ярких ее образах, я меньше всего озабочен выяснением того — романтизм это в чистом виде, или реализм с добавкой романтизма или еще что"^{1/}. А Твородовский отмечает страх писателей перед критикой, и в этой связи он обращается к советским писателям: "Пиши, как велит тебе совесть и что позволяет тебе знание избранного участка жизни, и не пугайся заранее редакторов и критиков"^{2/}.

Другой критик Л.Новиченко признает наличие романтики в советской литературе, однако он включает ее в рамки социалистического реализма. "Революционная романтика является составной частью социалистического реализма". Такие романтические произведения, как "Всадники" Яновского, как почти все творчество Довженко, поэма Тычины "Похороны друга", как поэзия и драматургия Самеда Вургуна

^{1/}Третий съезд писателей СССР, Стенографический отчет, М., 1959, стр. 204.

^{2/}Там же, стр. 204. /

поэзии". Богатство социалистического реализма С. Вургун рассматривает в том, что "он создает базу для всестороннего раскрытия наших творческих способностей, предопределяет наличие в нашей литературе разных форм, стилей и течений, в том числе и романтической формы". С. Вургун обращал внимание на необходимость серьезного разговора о романтическом стиле в советской поэзии потому, что есть "товарищи, которые проявляют какую-то боязнь, даже при одном слове "романтика". Им кажется, что разговор о романтике может увести нас в какой-то заоблачный мир, сбить с реалистической позиции в литературе". В ответ на вопрос "существуют ли романтические произведения в советской поэзии". С. Вургун утверждал: "Да существуют. Стихи и поэмы Владимира Маяковского, в частности "про это" и "во весь голос", лучшие произведения Эдуарда Багрицкого, особенно "Смерть и воин", в поэме Твардовского "Василий Теркин", сильная своим драматизмом и приподнятостью поэмы "Сын" Павла Антокольского, "Знамя бригады" и "Цимбалы" Аркадия Кулешова, поэма "Александр Матросов" Семена Кирсанова и др."^{I/}.

Таким образом С. Вургун утверждает наличие в советской поэзии романтических произведений, одновременно он отмечает необходимость существования "Особой формы романтической поэзии". Однако почему-то он рассматривает романтизм в советской литературе как стиль, в то время, когда он опре-

^{I/}Второй Всесоюзный съезд писателей, стенографический отчет, М., 1956, стр. 71.

индивидуального темперамента и индивидуальной манеры, а по гораздо более сложным признакам, от которых и возникает здоровое творческое соревнование"¹/ . Вряд ли можно согласиться с критиком, когда он помещает в рамки одного художественного метода совершенно разных художников слова?

На том же втором Всесоюзном съезде с докладом о "советской поэзии" выступал Самед Вургун. С. Вургун говорил о необходимости романтики нового типа в советской литературе. "Для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материалистической основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная. Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть".²/ С. Вургун указывал на наличие элементов романтики внутри поэзии социалистического реализма, однако, он справедливо считает, что это не исключает того, что особая форма романтической поэзии может и должна существовать в советской поэзии "Активная революционная романтика свойственна природе всей нашей поэзии. Это не исключает того, что может и должна существовать в нашей поэзии особая форма романтической

¹/ Там же, стр. 28.

²/ Там же, стр. 70.

социалистическом реализме, но при этом отрицали романтизм как особый метод. Так, на втором Всесоюзном съезде советских писателей А. Сурков в докладе о "Состоянии и задачах советской литературы" приводит слова В.И. Ленина о том, что в литературном деле "Безусловно, необходимо обеспечение большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию", допускат существование соревнования "разных течений". "Эти слова Ленина, которые практически подтверждаются всем развитием нашей литературы, предполагают при общем направлении разработки метода социалистического реализма, возможность существования разнообразных течений, творческого соревнования между ними, возможность широкого дискуссионного обсуждения преимуществ того или иного течения"^{I/}. Однако эти "разнообразные течения" А. Сурков рассматривает внутри "единого социалистического реализма". "у нас в пределах единого направления не только могут быть, но есть разнообразные течения, отличающиеся друг от друга самыми различными особенностями. Наличие в русской поэзии А. Твардовского и М. Исаковского, в украинской поэзии М. Бажана и Л. Первомайского не отменяет, а, наоборот, как раз предполагает наличие в этих литературах других поэтов — И. Сельвинского, А. Асеева или А. Малышко и П. Воронько. Эти поэты принадлежат к различным течениям внутри единого направления социалистического реализма не только в силу особенностей

^{I/}"Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет", М., 1956, стр. 28.

"диалектического материализма", как основной ведущий метод пролетариата и объяснил его следующим образом: "Это значит, что передовой художник пролетариата пойдет не по линии романтики, то есть не по линии мистифицирования действительности, не по линии выдумывания героической личности"^{1/}. А. Фадеев считает, что метод социалистического реализма или "диалектического материализма" — не нуждается ни в каких романтических примесях, наоборот, он в корне враждебен им", так как художник, овладевший этим методом, сможет отражать явления жизни и человека в их сложности, изменении, развитии", "самодвижении", в свете большой и подлинной исторической перспективы, то есть в свете и того, что "должно быть"^{2/}.

Отсюда видно, что писатель неправоммерно понимает под романтизмом мистифицирование действительности, к тому же он отрицательно относится к героической личности в литературе, хотя, как известно, в русской дореволюционной литературе героические образы М. Горького играли большую роль в революционном движении и как может художник социалистического реализма изображать явления жизни и человека в свете того, что "должно быть", без романтики.

Вопрос о романтизме неоднократно поднимался на съездах советских писателей. Некоторые исследователи указывали на существование романтики в

^{1/}А. Фадеев, собр. соч., т. 4, М., 1960, стр. 65.

^{2/}Там же.

что если художник хочет ускорить темпы развития действительности и он может создать путем художественного творчества такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволил бы затягивать в будущее и этим ускорил бы темпы"^{1/} то для этого нужно обращаться к искусству, которое выходит "за формальные рамки реализма, но нико-
лько не противоречит реализму по существу, по-
тому, что, это не уход в мир иллюзии, а одна из
возможностей отражения действительности — реаль-
ной действительности в ее развитии, в ее буду-
щем"^{2/}. А. Луначарский поэтому правильно считает,
"что рядом с гигантской задачей социалистичес-
кого реализма — давать изображения полные прав-
доподобия, исходить из действительного объекта и
точно описывать его — уяснять его, всегда, так,
что развитие, движение, борьба в нем должны чув-
ствоваться, — рядом с этой формой возможен, ~~же~~ в
сущности говоря, социалистический романтизм, но
такой, которым совершенно отличен от буржуазного
романтизма"^{3/}.

Тем не менее, к романтизму резко относились
некоторые писатели и исследователи. Так в речи
"Долой Шиллера" /1929/ известный писатель А. Фа-
деев, выступая против романтизма выдвигал метод

1/А. Луначарский, "Статьи о советской литературе",
М., 1958, стр. 236.

2/А. Луначарский, "Статьи о советской литературе",
М., 1958, стр. 236.

3/Там же, стр. 238.

враждебных"^{1/}.

Известный советский критик А.Луначарский также поддерживал существование в советской литературе "социалистической романтики", которая не противоречит правде".

Так, А.Луначарский пишет: "Может ли в советской литературе существовать социалистическая романтика? Ведь мы довольны действительностью, принимаем действительность — откуда же быть романтике?" На этот свой вопрос он так отвечает: "Я уже отметил, что мы довольны действительностью, поскольку она представляет собой развитие, поскольку тенденции ее развития нам родственны, поскольку мы с ними идем вместе, поскольку эти тенденции в нашей груди живут. Мы принимаем действительность потому, что вчерашний день и завтрашний день схватились в борьбе в сегодняшнем дне, потому, что мы — представители и участники борьбы за завтрашний день. Но по этой же причине мы не совсем довольны действительностью. Действительность в разрезе сегодняшнего дня мы очень часто недовольны, у нас много врагов и у нас много союзников и союзников, которые не всегда на высоте наших задач. Мы принимаем действительность в движении, и хотим, чтобы она двигалась быстро. Нам хочется ее активные силы как можно скорее организовать, как можно более их сплотить. В этом деле большой силой в наших руках является искусство".^{2/} А Луначарский справедливо считает,

^{1/}Цит. по статье В.Кирпотин "Накануне первого съезда". Вопросы литературы, М., 1967, № 5, стр. 40

^{2/}А.Луначарский. Статьи о советской литературе" М., 1958, стр. 236.

тоду. Совершенно прав А. Тимофеев, когда утверждает, что художественный метод возникает как ответ искусства на те запросы, которые перед ним ставит современность, и новизна общественных отношений и общественных взглядов, сложившихся в эпоху Октябрьской революции. "Социалистический реализм и представляет собой понятие, формулирующее основные принципиальные особенности этого искусства, возникновение и развитие которого обусловлены историческим процессом общественного развития"^{1/}.

Теперь вернемся к главной проблеме, которая нас интересует. Если социалистический реализм считается главным художественным методом в советской литературе, то какое место тогда занимает романтизм в литературном процессе?

Соотношению романтизма и реализма в советской литературе большое внимание уделил основоположник советской литературы — М. Горький. Он же различал два типа романтизма — активный романтизм и пассивный. Выступая против "враждебных" направлений, М. Горький в 1932 г. поддерживал существование в советской литературе "революционного романтизма", как отдельного направления". Мы за романтизм, который вооружает людей, давая им перспективу развития нашего общества. Мы за романтизм социалистический, революционный, который раскрывает нам пути движения, отрицаем ли мы другие направления литературы? Нет, не отрицаем, кроме

^{1/} А. Тимофеев. "Основы теории литературы". М., 1971, стр. 434.

реализует его. Но является ли социалистический реализм методом или стилем?

Вокруг определения "Социалистического реализма" как метода существовало также разногласие в критике. Еще на Первом съезде писателей некоторые критики, как Е.Добин, Е.Усиевич и М. Розенталь и др. утверждали, что метод социалистического реализма есть на практике сам стиль. Выступая против подобных критиков К.Симонов на Втором Всесоюзном съезде советских писателей подчеркнул, что "Вопрос о подмене понятия "метод" понятием "стиль" куда глубже, чем может показаться с первого взгляда. Такая подмена на деле ограничивает возможности литературы социалистического реализма, сужает критерии, позволяет иным критикам на словах призывать к многообразию, а на деле пытаться отрицать все книги под одну гребенку или, вернее сказать, — под нулевую машину"^{1/}. Еще не очень давно И.Брагинский выступал против определения социалистического реализма как метода . и "считал такое определение препятствием на пути критики". Только отказ от этой догмы, — заявил он, — даст возможность дальше развиваться литературоведению"^{2/}.

Нам думается, что если согласиться с критиками, которые рассматривают стиль, как частное и индивидуальное проявление метода, то социалистический реализм можно отнести к художественному ме-

^{1/}Второй Всесоюзный съезд советских писателей, ;
; стенографический отчет, М., 1956, стр. 89.

^{2/}Сб."Актуальные проблемы социалистического реализма", М., 1969, стр. 445.

На самом деле в советской литературной критике до сих пор нет единого определения метода и стиля и не до конца выяснена разница между ними. Как В. Щербина отмечает: "Самое понятие метода одни исследователи определяют — как совокупность основных творческих идей, другие — как определенный подход художника к материалу жизни, третьи — как путь, показывающий общее направление искусства^{1/}. Ученый А. Метченко так суммирует понятие "художественного метода" у разных исследователей". "Во всех случаях речь идет о системе основных исторически складывающихся идейно-эстетических принципов, объединяющих целый ряд писателей в их отношении к действительности, к задачам ее идейно-художественного познания и образного воплощения"^{2/}.

А. Тимофеев определяет стиль так: "Стиль — это есть частное конкретное проявление метода"^{3/} — он так справедливо объясняет различие между стилем и методом: "В методе обнаруживается прежде всего то общее, что связывает художников, в стиле то индивидуальное, что разделяет их: личный талант, манера письма и т.д."^{4/}.

Нам думается, что границы между методом и стилем совсем невелики, они дополняют друг друга — метод определяет стиль, а стиль воплощает метод,

1/Об. "Творческий метод", М., 1960, стр. 241.

2/М. Метченко "Кровное, завоевание", М., 1971, стр. 273.

3/А. Тимофеев "Основы теории литературы", М., 1971, стр. 112.

4/А. Тимофеев "Советская литература, метод, стиль, поэтика", М., Советский писатель, 1964, 64.

крз тно го изобра жения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность должны сочетаться с задачей идейной передкчи и воспитания трудящийся в духе социализма"^{1/}.

Отсюда следует, что социалистический реализм выделяется как основной метод советской литературы, но не единственный. Тем не менее, это не помешало возникновению в советской критике острых дискуссий вокруг романтического метода в советской литературе.

Думается, что полемика вокруг романтизма в советской литературе в большой степени связана и с тем, что понятия "метод" и "стиль" в советской литературной критике до сих пор не до конца прояснены. Вот почему советский критик Н.Гей считает, что "главная трудность, с которой обычно сталкиваются, заключается в том, что стилистические характеристики литературы социалистического реализма пытались выдать за характеристики самого творческого метода. И нет ничего удивительного, что при такой постановке вопроса утвердился взгляд, согласно которому социалистический реализм — симбиоз романтизма и реализма, а подчас даже возникали /повторяемые и поныне/ предложения, говорящие о существовании двух самостоятельных методов: социалистического реализма и социалистического романтизма"^{2/}.

1/Устав Союз советских писателей СССР, М., ГИХЛ, 1934, стр. 5.

2/Н.Гей, Пафос социалистического реализма", М., 1970, стр. 108.

зана с решением проблемы социалистического реализма⁶ в советской литературе. Ведь большинство советских исследователей считают, что социалистический реализм как "единственный метод" советской литературы проявил себя сразу же после Октябрьской социалистической революции и с тех пор стал ведущим. Однако, судя по некоторым тенденциям, которые имели место в первые годы существования советской литературы, можно сказать, что в литературе после Октября существовали самые разные художественные направления, которые были связаны с различными группировками. Как известно после революции продолжали писать художники, вышедшие из дореволюционных модернистских течений, активно вели свою деятельность, выступая против классического наследия футуристы и пролеткультовцы, а группа "Серрапионовых братьев" выдвигала принцип аполитичности искусства. Как видим социалистический реализм вовсе не был единственным методом в пору становления советской литературы. Постановка проблемы романтизма в критике во все времена сопутствовала разработке метода социалистического реализма.

Как известно, принципы метода социалистического реализма были сформулированы в Уставе Союза советских писателей, принятом на Первом съезде писателей. В Уставе социалистический реализм получил такое определение: "Социалистический реализм являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически — кон-

Dr. Makarem El Ghamry
Romanticism in Soviet
Criticism

МАКАРЕМ ЭЛЬ-ГАМРИ
КАНДИДАТ НАУК

ПРОБЛЕМА РОМАНТИЗМА В СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Проблема романтизма — одна из актуальных проблем советской литературной критики. Вокруг романтического метода в советской литературе существуют много споров. Эти споры отнюдь не новы, они являются продолжением старых дискуссий о романтизме в период становления советской литературы и в последующие годы.

В этой небольшой статье мы попытаемся дать краткий обзор дискуссий вокруг романтизма в советской критике.

Как известно, в последнее время вновь развернулась острая дискуссия вокруг вопроса о существовании в советской литературе романтизма как самостоятельного художественного метода наряду с социалистическим реализмом. Нам думается, что такой взгляд на романтизм в сущности, отражает стремление некоторых советских ученых и исследователей сохранить своеобразия художественных форм и направлений в советской литературе. Однако возможность существования отдельного романтического метода в советской литературе с самого начала отрицалась и до сих пор отрицается многими советскими исследователями. Такая позиция тесно свя-

от русского, является звуком более переднего образования и можно его отнести к гласным средне-переднего ряда.

2. В обоих языках имеются гласные верхнего, среднего и нижнего подъема.

3. Как в русском, так и в арабском гласные заднего ряда являются лабиализованными.

4. В арабском литературном языке нет звука [ə] .

5. Как и русский, так и арабский звук [ы] не может находиться в начале слова.

6. В русском языке ударение играет огромную роль тогда, как в арабском языке количественное и качественное различия между ударными и неударными слогами выражены настолько слабо, что существует много противоречивых мнений о наличии ударения в арабском языке и его роли в речи.

Dr. MOHAMMED ABD EL-AZIZ

противопоставления: "ноги — ногѣ", "купите — купи́те", или в различных стилистических оппозициях: "молоде́ц — мо́лодец". "В противоположность этому мы не сможем заметить, чтобы в арабском ударение играло заметную смысловозначительную роль. Поэтому арабские грамматики перестали его исследовать".^{1/}

Следовательно, очень важно обращать внимание на огромную роль, которую играет ударение в русском языке, организуя связь между звуковыми частями слова, создавая его общественный ритм. В русском языке разница в силе между ударными и безударными слогами очень велика. Ударный слог в русском языке "в полтора раза сильнее и длительнее первого предударного и в три раза сильнее и длительнее всех других безударных слогов".^{2/}

Основываясь на вышеизложенном, можно делать следующие выводы:

1. Как в русском, так и в арабском языках распределение гласных по месту образования одинаково. Однако арабские гласные переднего ряда [и] и [ä] по сравнению с русскими гласными [и] и [э] являются звуками более заднего образования и относятся к гласным переднего отодвинутого назад ряда. Арабский гласный звук [ä] , в отличие

^{1/} Ж. Кантино. Указ. соч., стр. 195.

^{2/} М.М.Галеева, Л.Г.Зубкова. Вводный курс фонетики русского языка /для студентов-индонезийцев/, М., 1963 г., стр. 17 .

последний долгий слог и на ближайший долгий слог, предшествующий главному ударному слогу".^{1/}

Исследуя ударение в арабском языке, крупный специалист фонетики арабского языка Жан Кантино пишет: "если верить тому, что приводится в работах по арабскому языку, то можно сказать, что место ударения в слове литературного языка — хорошо известно, хотя его сущность и неясна. Обычно европейцы дают следующее правило: "ударение падает на первый от конца долгий слог слова. Если же в слове нет долгих слогов, то ударение падает на первый слог ..." Однако это правило в действительности не опирается на какую-либо традицию, и его не упоминают арабские грамматики, которые описали свой язык очень точно. Не говорят об этом и составители книг о правильном чтении Корана, которые углублялись в самые тонкости арабского языка".^{2/}

В русском языке ударение играет огромную роль. Оно выполняет смыслоразличительную функцию — или на лексико-семантическом уровне: "за^мо^к — за^мо^бк", "о^рга^н — о^рга^н", или в лексико-грамматическом аспекте: "мо^ю — мо^ю", или в плане морфологического

^{1/} А.А.Ковалев, Г.Ш.Шарбатов, указ. соч., стр.19.

^{2/} Ж.Кантино. Уроки по фонетике арабского языка /перевод с французского на арабский проф. Салех эль-Кармади/, Тунисский университет, 1966 г., стр.-стр. 194-195.

Сравнивая особенность ударных гласных в русском и арабском языках необходимо отметить, что в арабском литературном языке, в отличие от русского, количественное и качественное различия между ударными и неударными слогами выражены настолько слабо, что существует много противоположных мнений о наличии ударения в арабском языке и его роли в речи.

Mayer Lambert считает, что ударение в арабском языке падает на второй долгий слог от конца слова. Если же слово лишено долгих слогов, то ударение падает на первый слог.^{1/} А.Ф.Хашаб полагает, что "в двухсложных словах ударение на первом слоге. В многосложных словах, если предпоследний слог долгий, ударение на нем, в противном случае оно на третьем слоге от конца".^{2/}

А.А.Ковалев и Г.Ш.Шарбатов в своей книге "Учебник арабского языка" выделяют в арабском слове два ударения: "главное" и "второстепенное". О "главном" ударении они разделяют изложенную точку зрения А.Ф.Хашаба. Что касается второстепенного ударения в арабских словах, то оно согласно мнению названных двух авторов падает "на

^{1/} Mayer Lambert. De l'accent en arabe. Journal Asiatique, 1897, pp. 402—413.

^{2/} А.Ф. Хашаб. Грамматика арабского языка, ч. I /Этимология классического языка/, С.—Петербург, 1910 г., стр. 16.

При произнесении арабского гласного [у] язык менее оттянут назад, задняя часть спинки языка поднята не так высоко, как при русском.

Русская фонема [о] относится к лабиализованным гласным, заднего ряда, среднего подъема. При произнесении русского [о] кончик языка значительно отходит от передних зубов, средняя часть спинки языка высоко поднимается к мягкому небу.



Русский гласный [о]

В арабском литературном языке нет звука [о]. Однако этот звук-изрядка можно услышать в разговорной речи и в арабских говорах. Он встречается только в ~~лишних~~ междометных словах "О-о!", "О-оh!", "оh!", в заимствованных словах "браво!", "пардон", "о кей". Следовательно, вполне закономерно, что арабы не могут четко различать на слух русские гласные [о] и [у] в таких словах, как "стол - стул", "ом - ум", "дома - дума", "куст - мост" и т.п.

зыллун

/тень, сень/

зылфун

/раздвоенное копыто/

Таким образом, как и русский звук [ы], так и арабский не может находиться в начале слова. Русский [ы] произносится только после твердых согласных и арабский произносится после указанных выше согласных, которые почти выполняют функцию русских твердых согласных при произнесении звука [ы]. Однако арабский гласный более напряженный, чем русский, и при его образовании язык более отодвигается назад.

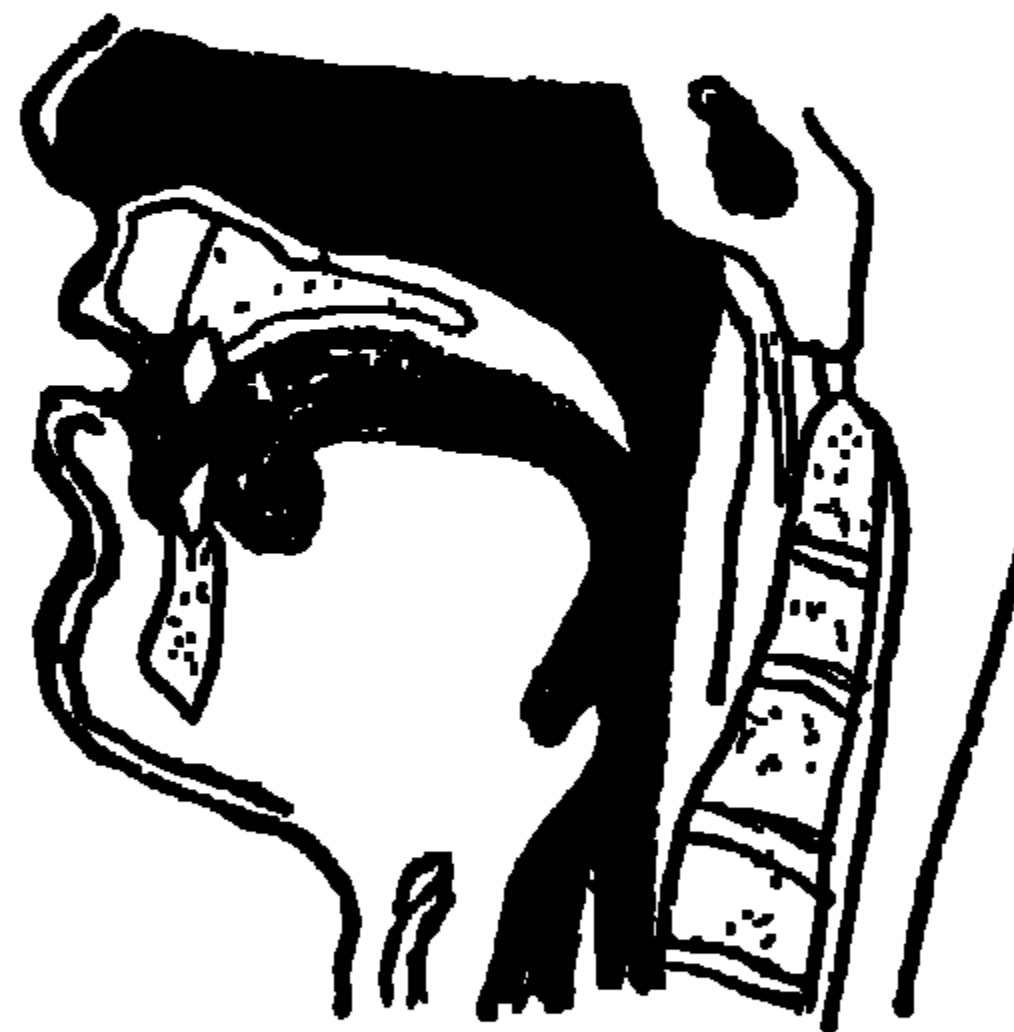
ГЛАСНЫЕ ЗАДНЕГО РЯДА

Как в русском, так и в арабском языке фонемы [у], [ў] относятся к лабиализованным гласным, заднего ряда, верхнего подъема

При образовании русского [у] нижняя челюсть приподнята, как и для [и], в связи с этим раствор рта узкий, язык отодвинут назад и в своей задней части высоко приподнят к мягкому небу, кончик языка довольно далеко отодвинут к задней стенке глотки. Губы сильно вытянуты вперед и округлены, образуя узкое отверстие /см. рис./



Арабский [у]



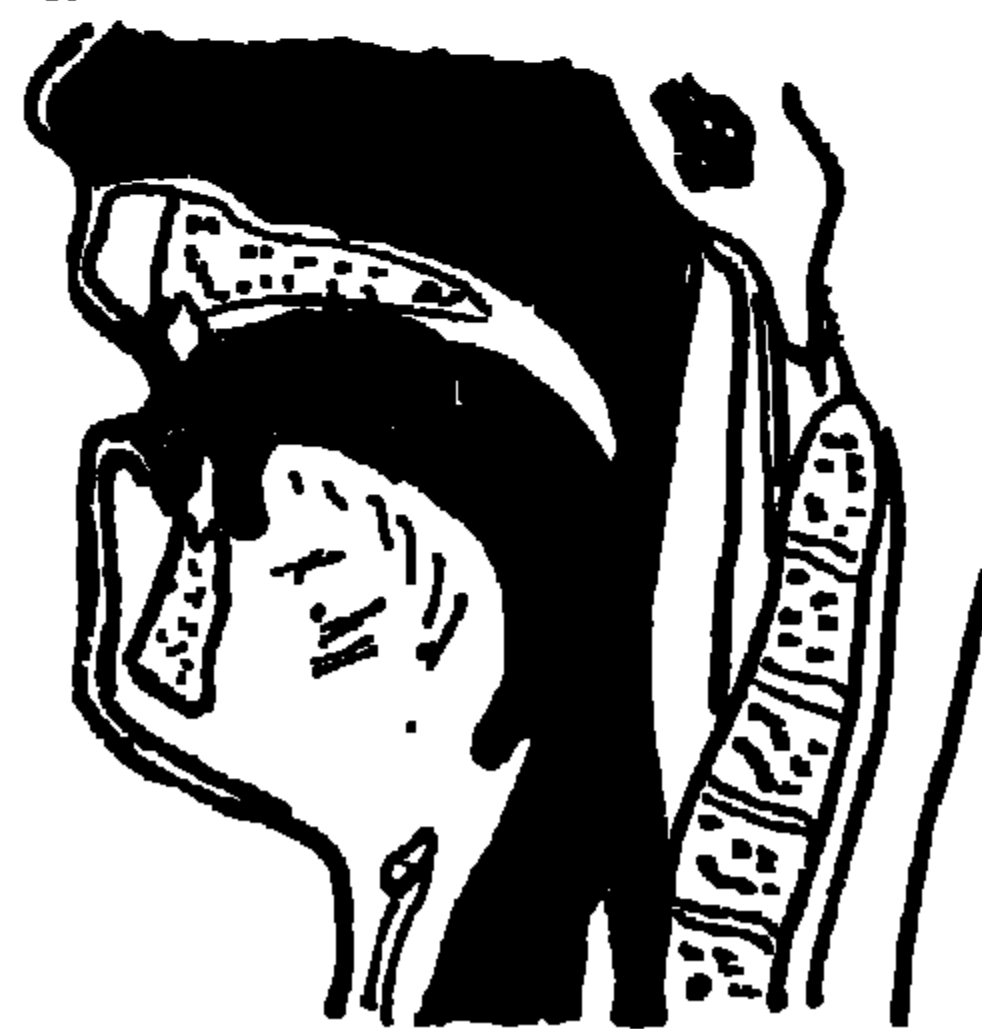
Русский [у]

Во многих словах имеется долгое [и] :

мат̣ьрун	/дождливый/
т̣ьнун	/глина, ил/
мас̣ьрун	/судьба/
мас̣ьфун	/курорт/
мад̣ькун	/пролив/
д̣ьз̣а	/несправедливый/



Арабский [и]



Русский [и]

В отличие от русского [и], арабский звук, который произносится после эмфатических согласных [т̣ - ط], [с̣ - ص], [д̣ - ض], более заднего образования. Следовательно, арабский звук [и] мы можно отнести к гласным среднего отодвинутого назад ряда.

2. Арабский звук [и] после согласных [г̣ - غ], [к̣ - ق], [з̣ - ظ] более заднего образования, чем при произнесении его после [т̣ - ط], [с̣ - ص], [д̣ - ض] ср.:

г̣ын̣а'ун	/пение/
г̣ыт̣а'ун	/покрывало/
к̣ыр̣а'атун	/чтение/
к̣ый̣ад̣атун	/командование, руководство/

При произнесении русского гласного [ы] весь язык вместе с кончиком высоко поднимается к передней части твердого неба, все тело языка несколько оттянуто назад.

Наибольшее затруднение возникает у арабских студентов при произнесении русского гласного [ы] так, что многие авторы учебников стали прямо писать об отсутствии этого звука в арабском языке.¹ Однако в результате исследования нами было установлено следующее:

1. Арабский звук [ы], который почти соответствует по звучанию русскому [ы], можно найти после эмфатических согласных [т - ط], [с - ص], [д - ض] ср.:

тыббун	/медицина/
ты̄разун	/образец/
ты̄флун	/грудной ребенок/
сыбан	/юность, молодость/
сы̄ххатун	/здоровье/
сы̄джун	/праведливость/
сы̄фатун	/качество/
ды̄'фун	/двойной/
ды̄ма̄датун	/повязка, бинт/
ды̄йа̄фатун	/угощение, гостеприимство/

1/ Н.И.Соседова, Л.Н.Джунковская, Г.В.Совсун, С.В.Кодзасов, С.А.Хавронина. Практическая фонетика русского языка /для студентов-арабов, владеющих английским и французским языками/, М., 1967 г., стр. 198.

краткого: оно более четко, и его длительность в три раза превышает произношение краткого. Оно отличается от русского [а] под ударением тем, что артикулируется с большим напряжением, рот открыт шире, продление почти вдвое дольше.

В арабском языке, в отличие от русского, долгота и краткость гласного звука имеет смысло-различительную функцию. Например:

	баха́са	—	обсуждать
и	ба̀ха́са	—	вести переговоры;
	рафа́'а	—	поднимать
и	ра̀фа́'а	—	кр. защищать;
	бала́га	—	достигать, доходить до чего-л.
и	ба̀лага	—	преувеличивать.

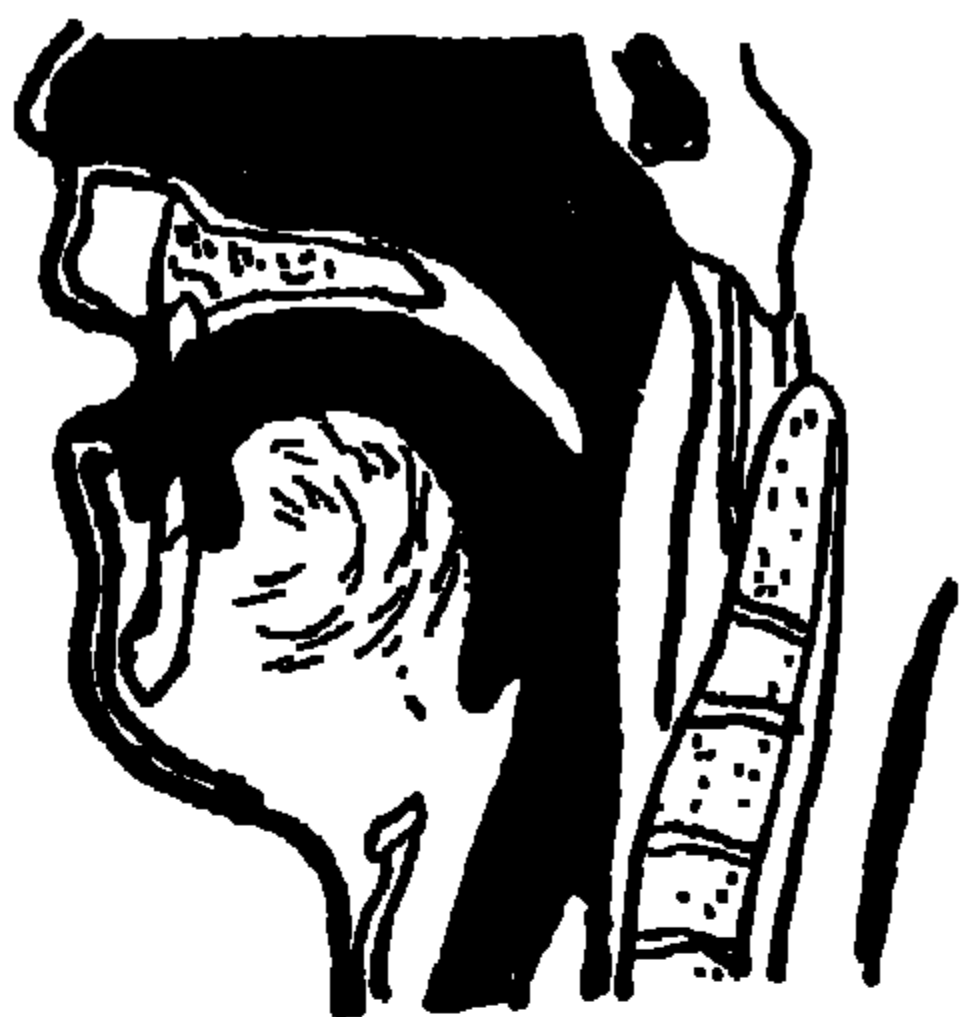
Арабское [а] /краткое и долгое/ очень близко к русскому [а] под ударением, особенно после согласных [т-ط], [к-ق], [с-ص], [д-ض], [г-غ], [ʕ-ع], [з-ظ]. После этих согласных арабский звук [а] становится средне-заднего ряда. Поэтому мы можем предложить преподавателю в раб-ской аудитории в виде материала для объяснения артикуляции русского [а] слоги с вышеуказанными арабскими согласными, так как положение органов речи при произнесении русского [а] почти иденти-чно положению при произнесении арабского в этих слогах / та, да, ка, са, за, га/.

Русский звук [ы], как и арабский [и], сред-него ряда, верхнего подъема, нелабиализованный.

ный ненапряженный гласный переднего отодвинутого назад ряда среднего подъема открытого типа.

ГЛАСНЫЕ СРЕДНЕГО РЯДА

Как и в русском, так и в арабском языке фонемами [а], [ā] относятся к неогубленным гласным, среднего ряда, нижнего подъема. Однако русский гласный [а] отличается от арабского местом образования. Русский [а] среднего ряда, а арабский средне-переднего ряда. Кроме того, арабский звук [а] произносится более напряженно и при более широком растворе рта. В отличие от арабского, русский [а] на слух низкого тембра.



Русский [а]

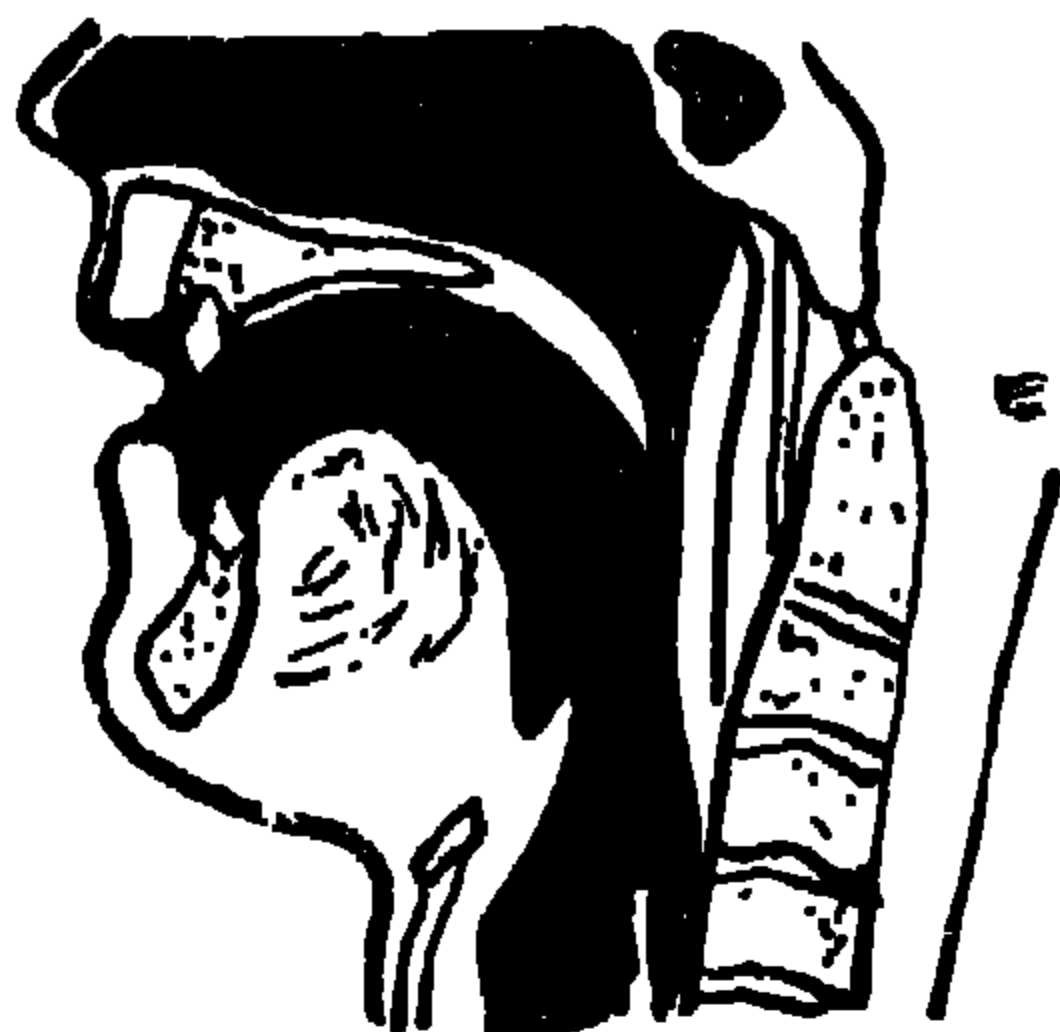


Арабский [а]

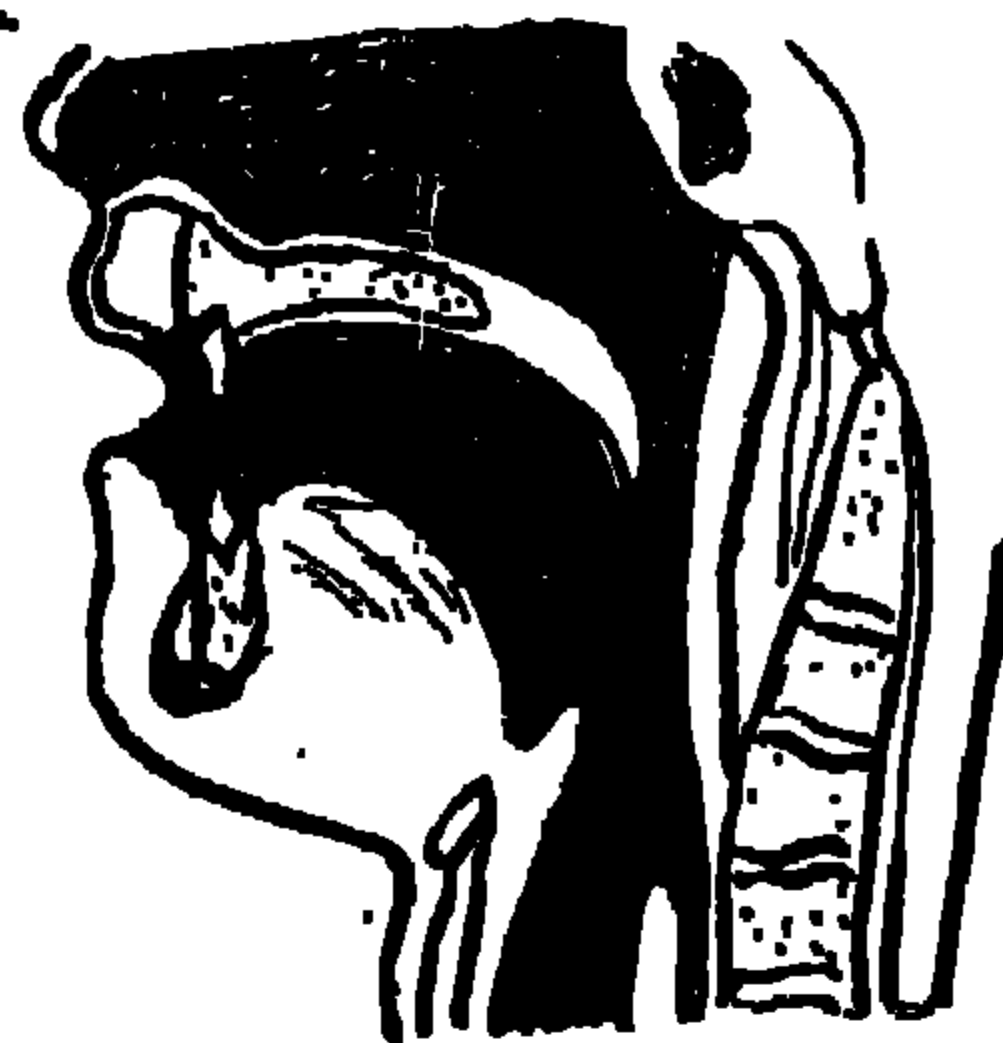
В арабском языке различают два варианта звука [а] : [а] — краткое и [ā] — открытое долгое. I/ Долгое [ā] заметно отличается от

I/ Ибн-Гинни, Абуль-Фатхи Усман. Серру сенати эль-н'раб, изд-во Мустафа ал-Баби эль-Халаби, Каир, 1954 г., стр. 19; Др. Камаль Мухаммед Бшир, Общее языкознание, т. II / Фонетика/, Каир, 1970 г., стр. 189-195.

вариантом фонемы [а] . По сравнению с русским гласным [э] , арабский [ä] является гласным "более открытого типа".^{I/} Следует иметь в виду, что определения подъема и ряда русского гласного [э] и арабского [ä] несколько условно. Положение органов артикуляции при произнесении русского [э] несколько отличается от положения органов артикуляции при произнесении арабского [ä] . При произнесении арабского [ä] язык намного больше, чем при русском [э] оттянут назад. Следовательно, арабский гласный [ä] можно классифицировать как гласный переднего отодвинутого назад ряда/см. рис./.



Русский [э]



Арабский [ä]

Таким образом, русскую фонему [э] можно определить как нелабиализованный напряженный гласный переднего ряда, среднего подъема. Арабский гласный звук [ä] можно определить как нелабиализован-

^{I/} А.А.Ковалев, Г.Г.Шарбатов. Учебник арабского языка, изд-во литературы на иностранных языках, М., 1960 г., стр. 15-16.

отличается от русской фонемы. Арабский гласный [и] произносится с незначительно большим челюстным раствором, чем русский гласный [и]. Кончик языка при произнесении арабского [и] касается нижних зубов, но менее плотно прилегает к основанию передних резцов по сравнению с русским [и]. В отличие от арабского, русский [и] более переднего образования, язык более сильно продвигается вперед и средняя и передняя части спинки языка выше поднимаются к твердому небу.

Таким образом, учитывая положение языка, русский звук [и] мы можем отнести к гласным переднего ряда, а арабский звук к гласным переднего продвинутого вперед ряда.

Как и в русском, так и в арабском звуки [э] и [ä] относятся к нелабиализованным гласным переднего ряда среднего подъема.

При образовании русского гласного [э] нижняя челюсть опущена больше, чем при [и]; язык продвинут вперед и поднят в своей средней части к твердому небу, однако в меньшей степени, чем при [и]; края языка прижаты к боковым зубам; опущенный кончик языка лежит за нижними зубами и немного оттянут назад; края языка прижаты к боковым зубам. Губы пассивны. I/

Арабский звук [ä] /долгий [ā] / является

I/ См. Р.И. Аванесова "Русское литературное произношение", изд-во "Просвещение", М., 1972 г., стр. 31.

ГЛАСНЫЕ ПЕРЕДНЕГО РЯДА

К гласным переднего ряда в русском языке относятся фонемы [и] и [э], в арабском [и], [ĭ], [ä], [ã].

Как и в русском, так и в арабском языке фонемы [и], [и] и [ĭ] относятся к неогубленным гласным переднего ряда, верхнего подъема и характеризуются всеми чертами, свойственными этим гласным и отличающими их от всех остальных гласных фонем сравниваемых языков.

При образовании русского [и] нижняя челюсть приподнята как при произнесении [у] и больше, чем при других гласных, вся масса языка продвигается вперед и вверх, образуя незначительный передний и ротовой и большой задний ротовой и гортанно-глоточный резонаторы. Края языка значительно подняты и прижаты к боковым нижним зубам. Кончик языка упирается в нижние зубы. Губы пассивны и несколько раздвинуты в стороны.



Русский [и]



Арабский [и]

Арабский [и], обладая основными специфическими чертами, характерными для произнесения этой фонемы, в своем артикуляторном укладе несколько

Классификация русских гласных

ПОДЪЕМ	Р Я Д		
	передний	средний	задний
	нелабиализованные		лабиализованные
верхний	и	ы	у
средний	э		о
нижний		а	

Классификация арабских гласных

/кратких и долгих/

ПОДЪЕМ	Р Я Д		
	передний	средний	задний
	нелабиализованные		лабиализованные
верхний	и ī	е ē	у ū
средний	ä ā		
нижний		а ā	

В отличие от русских гласных, арабские гласные различаются по долготе и краткости. Долгота и краткость имеют смысловозначительное /фонематическое/ значение.

Гласные звуки русского и арабского языков различаются в зависимости от степени подъема языка. По подъему языка они делятся на:

а/ гласные верхнего подъема — русские [и], [ы], [у], арабские [и], [ī], [и̇], [ī̇], [у], [ū]. При произнесении гласных верхнего подъема язык поднимается к небу наиболее высоко, при этом рот раскрыт немного;

б/ гласные среднего подъема — русские [э], [о], арабские [ä], [ā]. При произнесении гласных среднего подъема язык немного поднимается к мягкому небу, рот раскрыт больше, чем при произнесении гласных верхнего подъема;

в/ гласные нижнего подъема — русский [а], арабские [а], [ā]. При произнесении гласных нижнего подъема язык находится в нейтральном положении, рот раскрыт сильно.

По участию губ гласные русского и арабского языков делятся на:

а/ лабиализованные /огубленные, губные/ — русские [о], [у], арабские [у], [ū]. При произнесении лабиализованных гласных губы вытягиваются вперед;

б/ нелабиализованные /неогубленные, негубные/ — русские [а], [э], [и], [ы], арабские [а], [ā], [ä], [ā̇], [и], [ī], [и̇], [ī̇]. При произнесении нелабиализованных гласных губы не вытягиваются вперед, а наоборот, уголки губ больше или меньше оттягиваются назад. Границей действующего резонатора являются зубы.

ставится задача охарактеризовать русские и арабские ударные гласные, описать существенные свойства гласных звуков, специфику их артикуляции и фонематические отношения, определить сходство и различие положений органов речи при произнесении ударных гласных русского и арабского языков.

Приступая к изложению конкретного материала, мы считаем полезным остановиться на артикуляции гласных звуков русского языка под ударением и позиции между твердыми согласными или в начале слова и указать на сходство и различие между ними и соответствующими арабскими.

Классификация русских и арабских гласных

Как и в русском, так и в арабском гласные звуки различаются в зависимости от того, к какой части неба приближается язык. Они делятся на:

а/ гласные переднего ряда — русские [и], [э], арабские [и], [ī], [ä], [ā]. При произнесении передних гласных кончик языка касается нижних зубов, передняя часть языка поднимается к передней части неба;

б/ гласные среднего ряда — русские [а], [ы], арабские [а], [ā], [и], [ī]. При произнесении гласных среднего ряда средняя часть спинки языка поднимается к средней части неба;

в/ гласные заднего ряда — русские [о], [у], арабские [у], [ū]. При произнесении задних гласных кончик языка не касается нижних зубов, спинка языка поднимается к задней части неба.

A COMPERATIVE ANALYSIS OF RUSSIAN & ARABIC STRESSED VOWELS

Мухаммед Абдель-Азиз Мухаммед Али

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ УДАРНЫХ ГЛАСНЫХ

РУССКОГО И АРАБСКОГО ЯЗЫКОВ

Сравнительный анализ ударных гласных русского и арабского языков может дать ценнейший материал для всестороннего освещения вопросов теории и практики сопоставления всей фонетической системы русского и арабского вокализма.

В советском и арабском языкознании нет специальных работ, посвященных исследованию русских гласных в сравнении с гласными арабского языка, что особенно важно в настоящее время. Кроме того, в фонетике арабского языка недостаточно изучены вопросы артикуляционной базы гласных. В большинстве работ, посвященных исследованию фонетической системы арабского языка, артикуляция гласных исследуется на основе наблюдений и лишь отчасти на основе экспериментальных данных.

Сопоставление фонетических систем любых языков, будь то языки одной группы или разных групп, по нашему мнению, должно строиться "нак на определении контрастов и различий в системах этих языков, так и на определении идентичных или близких свойств структур. При установлении "сходств" приблизительных указывается степень похожести и степень различия".^{I/} Поэтому в предлагаемой статье

^{I/} С.А. Барановская. Теоретические вопросы обучения русскому произношению иностранцев, в сб. статей "Русский язык для студентов иностранцев", изд-во "Русский язык", М., 1975 г., стр. 103.

ющий компонент и **الفاعل**/действовать при глаголе активного залога /как зависимый/от глагола компонент /стр.6/. Нам кажется, что этот термин отражает существенную особенность данных конструкций, которые являются эквивалентами русских односоставных определённо-личных предложений типу пишу **أكتب**, в отличие от предложения Я пишу, именного двусоставного, в котором **البتداء** /подлежащее/ и **الخبر** /сказуемое/ как два самостоятельных члена предложения.

А ктубу	пишу
Муж. та ктубу	пишешь
Жен. та ктубина	пишешь
Муж. та ктубина	пишете
Жен. та ктубна	пишете
— на ктубу	пишем
Муж. я ктубу на	они пишут
Жен. яктубна	они пишут

Таким образом нужно подчеркнуть, что русским односоставным определённо-личным предложениям соответствуют в арабском языке глагольное предложение, в которых глагол сам по себе составляет предложение /синтаксическую конструкцию/, состоящую из двух компонентов: местоимённого слова, указывающего на подлежащее + глагольная основа. Эти предложения можно назвать условно "односоставными двухкомпонентами". В несколько ином значении этот термин употребляется в автореферате кандидатской диссертации Джафара Дека Эль-Баба "Принцип сопоставительного изучения порядка слов в арабском и современном русском литературном языках" М., 1973. Автор отмечает, что употребление термина "Двусоставное предложение с предикатом" применительно к арабскому языку условно, поскольку арабское предложение с глаголом в первой позиции — это односоставное двухкомпонентное предложение, в котором не выделяется **البتدا** /подлежащее/ и **الخبر** сказуемое/ как два самостоятельных члена предложения, а выделяются **الفعل** /глагол/ как главенству-

ском языке глагольные предложения. Например:

слушаешь музыку **اتسمع الموسيقى**

Идём на работу **فلنذهب إلى العمل**

Пишу письмо **اكتب خطاباً**

Арабские слова типа **اتسمع** пишу **اكتب** слушаешь идём **فلنذهب** представляют собой предложения, состоящие из спрягаемой формы глагола, в которой префиксы **التون، التاء، الالف** указывают на подлежащее I/. Мы находим подтверждение нашего взгляда у доктора Абдуль Рахмана Мухамеда Аюба тогда, когда он отмечает, что в арабском языке глагол настоящего времени имеют префиксы, которые указывают на субъект действия". I). Далее он пишет, что эти префиксы являются **التاء، التون، الهزة** 2/. См. структуры глагольной формы в арабском языке.

I/Для арабиста В.М. Гранде глагольная словоформа типа пишу представляет собой предложения, состоящие из одного слова, а из спрягаемой формы глагола, включающий как действие, так и действующий субъект/ Курс арабской грамматики в сравнительно-историческом освещении.

М., 1966г. стр. 456/

Правда автор нигде не отмечает, что именно указывает на действующий субъект в спрягаемой форме глагола.

٣ - الدكتور / عبد الرحمن محمد أيوب • دراسات نقدية في النحو العربي •

الجزء الأول • القاهرة • مطبعة الأنجلو المصرية • ١٩٥٧ ص ٧٢ •

٤ - نفس المصدر •

Здесь необходимо акцентировать внимание на определённо-личные предложения. /Прислушиваюсь Оглядываюсь.../, выявить при этом их семантико-стилистические отличия.

2. Надо всю жизнь учиться и учиться у жизни, у науки, думать и полемизировать не успокаивайтесь на достигнутом — идите смело вперёд. Помните, что жизнь и наука всё время идут вперёд и отставать нельзя" /Слова к молодым. акад. Н.А. Обручев/.

Нужно подчеркнуть, что в данном отрывке, представляющем публицистический стиль, определённо-личные предложения с глагольными сказуемыми в повелительном наклонении выражают большую категоричность, чего нельзя было бы достичь с подлежащими-местоимениями. /Вы не успокаивайтесь..., Вы идите..., Вы помните /.

3. Возьмём на плоскости две точки С и О и из этих точек проведём две пары лучей С А О М.

Для лучшего понимания таких конструкций целесообразно дать их арабские эквиваленты. Как было отмечено нами в арабском языке основным делением предложений является деление их на именные и глагольные. Это деление охватывает и двусоставные предложения. В арабской литературе невозможно найти каких-либо сведений о "ВИДЕ" односоставных предложениях. Русским односоставным определённо-личным предложениям с главным членом — сказуемым выраженным глаголом в форме 1-го и 2-го лица ед. и множ. числа настоящего и будущего времени, соответствует в араб-

Об этом А.Н. Гвоздев пишет: "По своему значению односоставные определённо-личные предложения почти тождественны двусоставным, включающим подлежащее Я, Мы, Ты, Вы и имеют от них некоторые стилистические ^{значения}, выдвигая на первый план действия, более сосредотачивая внимания на нём, чем на лице". I/ Присутствие местоимений-подлежащих /я, ты, мы, вы/ только лишило бы эти предложения той краткости и динамизма, которыми они отличаются в связи с сосредоточением внимания на самом действии. Определённо-личные предложения не отступление от нормы, а норма, самостоятельный структурный тип односоставных предложений в современном русском языке, имеющий, кроме того свой, для него характерные области функционирования и свои функционально-стилистические черты. Очень важно показать это на конкретных примерах, представляющих разные языковые стили /художественный, публицистический научный/.

I. Вдруг что — то похожее на песню поразило мой слух. Точно это была песня, и женский свежий голосок но откуда?.. Прислушиваюсь — напев странный то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь — никого нет кругом, прислушиваюсь снова — звуки как будто падают с неба /Тамань/.

I/ Современный литературный язык, ч. II, М
1973, стр. 87

Односоставные определённо-личные предложения	Личные двусоставные предложения
<p><u>Иду</u> домой</p> <p>اذهب الى المنزل</p> <p><u>Гуляешь</u> в саду ?</p> <p>اتلعب في الحديقة؟</p> <p>Работаем вместе.</p> <p>نعمل معاً</p> <p>Помогаете другу ?</p> <p>اتساعد صديقك</p>	<p>Я <u>иду</u> домой.</p> <p>اذهب الى المنزل</p> <p>Ты <u>гуляешь</u> в саду?</p> <p>اتلعب في الحديقة؟</p> <p>Мы работаем вместе</p> <p>نعمل معاً</p> <p>Вы помогаете другу?</p> <p>اتساعد صديقك؟</p>

Односоставные определённо-личные конструкции с личными формами I-го и 2-го лица, которые являются завершёнными по значению и не требуют никаких дополнений семантически соотносительны с двусоставными предложениями, в которых субъект действия-подлежащее обозначен соответствующими местоимениями.

Соотношение местоименной формы /я иду домой/ и безместоименной /иду домой/ с точки зрения значения всегда одинаково: в первом случае "некто сообщает о "Я", а во втором — не о "Я", а о действии, производимое "Я".

не только формой I-го и 2-го лица единственного и множественного числа настоящего времени, но и формой повелительного наклонения един. и множ. числа. Например:

Заприте дверь.

Читай

Важно обратить внимание на то, что главный член определённо-личных предложений не может быть выражен глаголом в прошедшем времени. Эта форма не обозначает определённого лица, т.к. в форме прошедшего времени не выражена категория лица.

Структуру и значение определённо-личных предложений легче объяснить при сопоставлении этих конструкций с личными синонимическими грамматическими вариантами. Трансформация помогает раскрыть смысловое содержание односоставных определённо-личных предложений, которые имеют в родном языке определённые формы предложений. С её помощью можно также выявить смысловые и эмоциональные оттенки, характерные для односоставных определённо-личных предложений. Кроме того, методом трансформации пользуются для того, чтобы показать возможности выражения одного и того же смысла. Поэтому для сравнения можно давать синонимичную пару односоставных определённо-личных и личных двусоставных предложений.

/См. таблицу 2 /.

/I/ В личных формах глагола в русском языке флексия /например-пишу/ указывает на лицо говорящего

Односоставные определённо-личные предложения	Способ выражения главного члена
<p>Встаю каждый день рано утром</p> <p>استيقظ كل يوم في الصباح المبكر</p> <p>Пойду домой.</p> <p>سأذهب الى المنزل</p>	<p>Главный член в I-ом лице ед. числе настоящего времени. Главный член в I-ом лице ед. числе будущего времени.</p>
<p>Читаешь газету ?</p> <p>اتقرا الصحيفة ؟</p>	<p>Главный член в 2-ом лице ед. числе настоящего врем.</p>
<p>Теперь чаю попьюшь?</p> <p>اتشرب الشاي ؟</p>	<p>Главный член в 2-ом лице ед. ед. числе будущего времени.</p>
<p>Сейчас будем ужинать.</p> <p>الان سوف نتناول طعام العشاء</p>	<p>Главный член в I-ом лице мн. ч. настоящего времени.</p>
<p>Любите брата ?</p> <p>اتحب اخاك ؟</p>	<p>Главный член во 2-ом лице мн. числа настоящего времени.</p>
<p>Когда вы пойдёте домой</p> <p>متى سندهب الى المنزل</p>	<p>Главный член во 2-ом лице мн. числа будущего времени.</p>

Анализ данных примеров показывает, что главный член определённо-личных предложений выражается

предложения. Предлагаются следующие приемы работы над данными синтаксическими конструкциями:
I/ Сообщить и пояснить такие новые понятия, как односоставные предложения и двусоставные предложения, показать как распределяются различные типы простого предложения между двумя этими категориями. Ср.

Я читаю
أنا أقرأ

أقرأ
Я читаю

2/ Нужно сообщить, что в русском языке, кроме предложений с двумя главными членами, есть предложения с одним главным членом—сказуемым:

Играю в шахматы.	العاب الشطرنج
Читаешь газету?	أقرأ الجريدة ؟
Пойдём в кино!	فلنذهب الى السينما

Такие предложения принято называть личными односоставными I/ или определённо-личными предложениями. Они как и двусоставные предложения выражают законченную мысль, но в отличие от последних имеют в своей структуре только один главный член.

3/ Далее следует остановиться на способах выражения главного члена в этих конструкциях. /см. таблицу I/.

I/ В "Учебнике русского языка И.М.Пулькиной и Е.Е. Захава-Некрасовой указывается, что "все двусоставные предложения являются личными. Личными также являются же односоставные предложения, в которых сказуемое выражено формой глагола, указывающей своими окончаниями на подлежащее /стр. 494/.

ящего и будущего времени и формой 2-го лица единственного и множественного числа повелительного наклонения.^{I/}

Для лучшего понимания и усвоения определенно-личных предложений арабами необходимо обратить внимание на следующие факты.

Классификация простого предложения в русском языке на двусоставные и односоставные не имеет полной аналогии в арабском языке.

В арабском языке предложения могут быть или глагольными или именными. Глагольными называются также предложения, которые начинаются с глагола-сказуемого **الفعل**, например: **لعب الولد** букв.: играл мальчик. Именными называются те, которые начинаются с имени-подлежащего: **الولد لعب : بدأ** букв.: мальчик играл.

В русском языке оба предложения являются двусоставными с простым глагольным-сказуемым. В русском языке не различаются эти два типа предложения, так как различное расположение подлежащего и сказуемого на I-ом или II-ом месте не меняет грамматического строения предложения. Описание односоставных определённо-личных предложений можно провести на материале художественной литературы и разговорной речи, для которых характерны эти

/I/ См. А. М. Земский, С. Е. Крючков, М. В. Светлаев. Русский язык, ч. 2, 1963, стр. 31.

A COMPARATIVE STUDY OF SENTENCES WITH
A DEFINITE SUBJECT IN BOTH RUSSIAN
AND ARABIC LANGUAGES

Арафат эль Саед Юсиф

О СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ ИЗУЧЕНИИ
ОПРЕДЕЛЕННО-ЛИЧНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ
В РУССКОМ И АРАБСКОМ ЯЗЫКАХ

При изучении односоставных предложений русского языка арабами вызывают определенный интерес односоставные определено-личные предложения. Цель данной статьи — помочь выявить эквиваленты данных синтаксических конструкций в арабском языке для правильного употребления их в речи. В статье обобщены наблюдения над использованием арабами таких синтаксических конструкций.

Определено-личными предложениями^{I/} принято называть такие односоставные предложения, в которых сказуемое — глагол дает исчерпывающее представление о деятеле. Главный член этих предложений выражается личной формой глагола I-го и 2-го лица единственного и множественного числа насто-

I/ Этому типу предложений среди односоставных не отведено места в "Грамматике русского языка" /изд. АН СССР/. Очень сжато говорится о них в "Русском синтаксисе в научном освещении" А.М. Пешковского, см. стр. 184-186, стр. 400.

Теперь мы можем записать деривацию взятого нами предложения, указывая номером слева, какое правило порождения используется для порождения каждой данной строки из предыдущей:

SENTENCE

I/ NP + VP

II/ A + N + VP

III/ A + N + V + NP

IV/ маленький + N + V + NP

V/ маленький + мальчик + V + NP

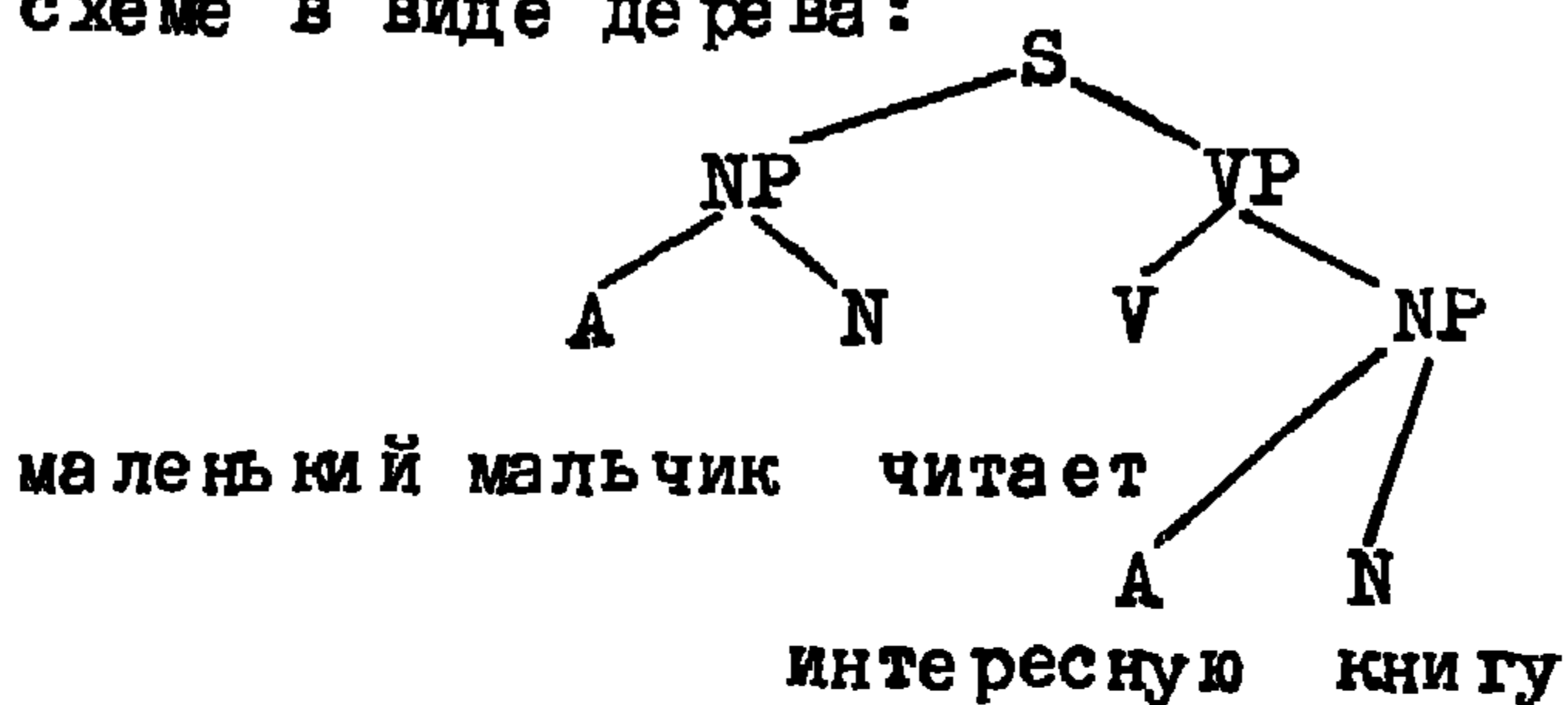
VI/ маленький + мальчик + читает + NP

PI/ маленький + мальчик + читает + A + N

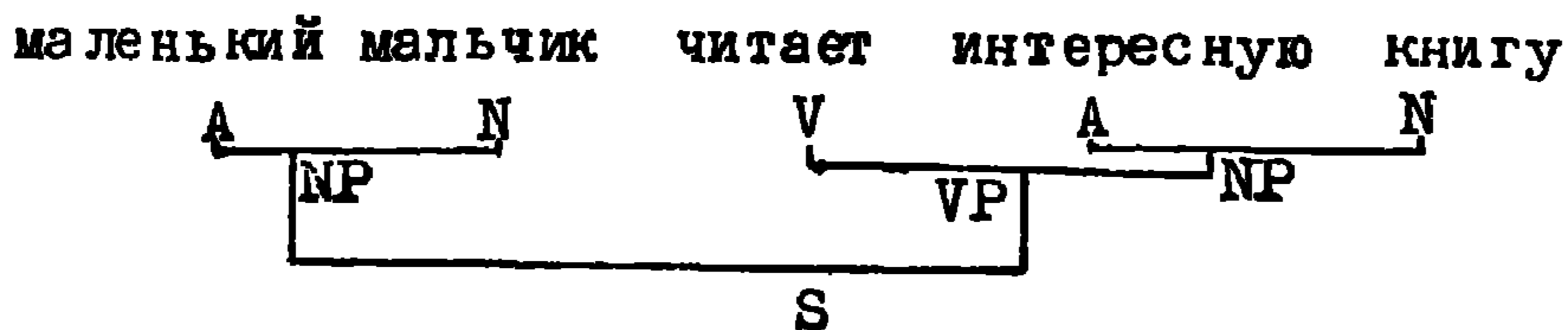
UI/ маленький + мальчик + читает + интересную + N

U/ маленький мальчик читает интересную книгу.

Деривация предложения может быть представлена на схеме в виде дерева:



или с помощью так называемого "Графа Хомского",^{I/} отличающегося лишь тем, что терминальная цепочка линейно записана сверху:



I/ Его используют также Бар-Хиллел и Ингве.

тав символы уже не могут быть заменены другими, новыми символами/. Полученная совокупность цепочек есть деривация терминальной цепочки.

Рассмотрим историю деривации для следующего простого предложения:

"Маленький мальчик читает интересную книгу".

Нельзя забывать, что, применяя правила порождения, необходимо выполнить следующие условия:

"I/ Каждое отдельное правило допускает перекодирование только одного символа; нельзя перекодировать одновременно два или несколько символов;

2/ в процессе перекодирования не допускается перестановка символов;

3/ при формулировке правил порождения цепочек принимается во внимание только состояние каждой данной цепочки; что же касается предшествующих цепочек, то их состояния не принимаются во внимание. Иными словами, история деривации каждой отдельной цепочки не влияет на порождение следующих цепочек".

Запишем систему правил порождения для нашего предложения:

I/ $S \longrightarrow NP + VP$

II/ $NP \longrightarrow A + N$

III/ $VP \longrightarrow V + NP$

IV/ $V \longrightarrow \text{читает}$

V/ $N \longrightarrow \text{мальчик, книга и т.д.}$

VI/ $A \longrightarrow \text{маленький, интересная и т.д.}$

/ $X \longrightarrow Y$ означает: "вместо "X" подставить "Y"/.

II. МЕТОДЫ СИНТАКСИЧЕСКОГО АНАЛИЗА, ОСНОВАННЫЕ НА ГРАММАТИКЕ "НЕПОСРЕДСТВЕННО СОСТАВЛЯЮЩИХ" (IMMEDIATE CONSTITUENTS)

I. Сущность метода "непосредственно составляющих".

Н. Хомский в работе "Синтаксические структуры"^{1/} /русский перевод опубликован в сб. "Новое в лингвистике", вып. П.М., 1962, стр. 412-527/ сформулировал свое представление грамматики "непосредственно составляющих", иначе называемой им, а также другими американскими лингвистами "грамматикой фразовой структуры" - Phrase structure grammar (PSG) которое "достаточно и правильно формализует метод лингвистического анализа по непосредственно составляющим, разработанный в Америке".^{2/}

Эта грамматика, рассматриваемая как порождающее формально правильные предложения устройство, состоит из конечного набора символов и правил перекодировки их цепочек. Одни символы, служащие для обозначения слов и морфем, составляют терминальный словарь, другие, обозначающие синтаксические группы и предложения, составляют нетерминальный словарь. Правила перекодировки символов применяются последовательно до тех пор, пока не будет получена терминальная цепочка /входящие в ее сос-

^{1/} N.Chomsky, Syntactic structures, S.Gravenhage, 1957.

^{2/} P.Postal, constituents structure: A study of contemporary models of syntactic description, Bloomington, 1964.

свое внимание непосредственно на словах /изображается с помощью "графа Тенъера"/, и длугой лингвистической теорией, базирующей на грамматике непосредственно составляющих, рассматривающей иерархию цепочек слов, на которые членится фраза /изображается "графом Хомского"/. И.Лесерф считает, что отношение подчинения /в частности, принцип проективности/ и принцип непосредственно составляющих суть различные свойства предлагаемой им модели конфликтов, и показывает, как на основании этой модели можно автоматически построить и граф Тенъера, и Хомского.

Проблему установления точного соотношения между этими двумя способами представления результатов синтаксического анализа ставит и пытается решить также Е.В.Падучева в цит.выше статье. Она ставит перед собой следующую задачу; "выяснить, можно ли по одному из этих представлений однозначно восстановить другое, а если нет, то какую информацию нужно добавить к данному представлению структуры, чтобы переход к другому стал однозначным".

Этот теоретический вопрос вызывает сейчас большой интерес и отечественных, и зарубежных лингвистов. В данной работе мы не будем его подробно рассматривать, а остановимся на втором из сопоставляемых способе представления синтаксической структуры — в виде иерархии непосредственных составляющих и основывающихся на нем методах автоматического синтаксического анализа.

очень небольшое число приемлемых решений."I/

И.Лесерф показывает, какая значительная степень упрощения процесса анализа достигается применением принципа проективности. Оказывается, что коэффициент гипотез, отбрасываемых на основании признака непроективности, резко возрастает с увеличением числа слов во фразе /вершин дерева зависимостей/ и уже для фразы из семи слов превосходит 96%, а ведь, как известно, большинство наиболее употребительных фраз состоит более чем из семи слов.

Приведенные выше примеры использования свойства проективности /конфигурационности/ в качестве весьма тонкого фильтра при автоматическом синтаксическом анализе Ф.А.Дрейзиным и И. Лесерфом достаточно полно иллюстрирует важность и перспективность дальнейшего использования этого одного из самых интересных свойств синтаксической структуры.

Х Х Х Х Х

В работе И.Лесерфа, посвященной, как уже говорилось, программе конфликтов, большое внимание уделяется другому важному вопросу — о соответствии между лингвистической теорией, рассматривающей фразу с точки зрения составляющих ее структуру отношений подчинения и концентрирующей

I/ Там же, стр. 49.

ляется пара подвижных скобок, которые членят фразу на цепочки слов. С их помощью выделяется та часть фразы, в которой данное слово является главным /"зона управления", "зона влияния" слова/ Когда две зоны влияния соприкасаются, их главные слова вступают в конфликт, и обращение к матрице выбора исхода конфликта показывает, какое из главных слов по глотит зону влияния другого.

Таким образом, "иерархия внутри фразы возникает как динамическое равновесие, являющееся результатом целого каскада конфликтов... между словами, составляющими эту фразу"^{I/} /о формальных правилах перемещения скобок см.

Y.Lecerf, Le programme de conflits. Enseignement preparatoire aux techniques de la documentation automatique (fevrier 1960, Rapport Euratom, 1960.)

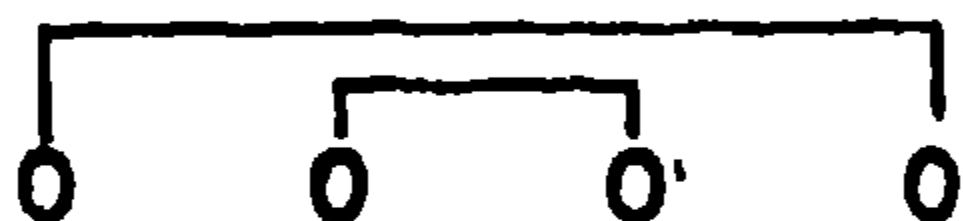
Программа конфликтов при своем действии отображает как несуществующие во французском языке именно те синтаксические конструкции, которые обладают одним и тем же геометрическим свойством: они "непроективны". "Предварительный отбор синтаксических структур, не отвечающих условию проективности, вместе с отбором, основанным на грамматических признаках слов, составляющих фразу, позволяет получить на выходе программы конфликтов

^{I/} Там же, стр. 45.

можно, например, структура вида



или



но невозможна такая, например, структура:

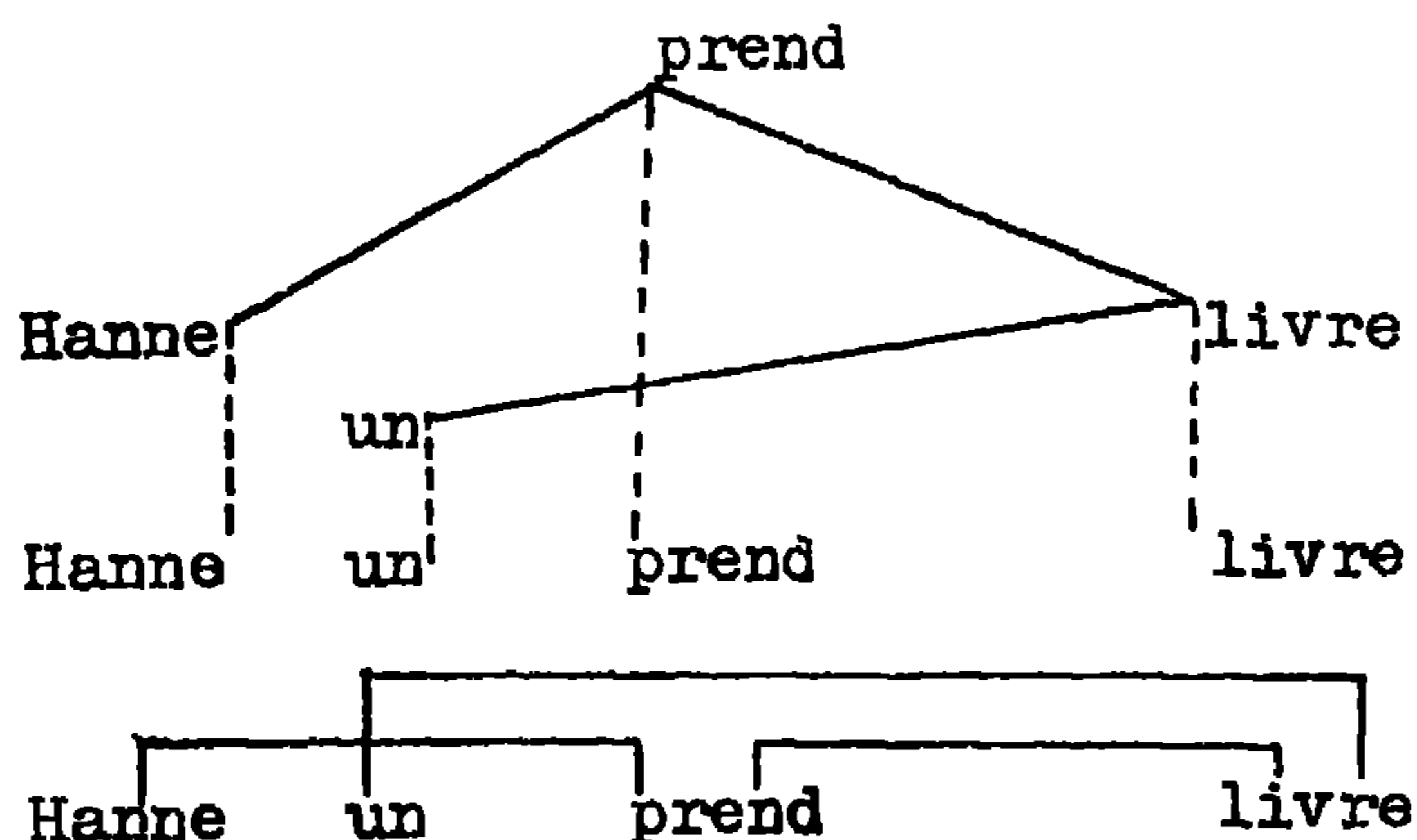


Формально это означает, что в сопоставленном предложении правильном наборе не может найтись двух отношений $\bar{a}(b, c)$ и $B(d, e)$ / где b, c, d, e порядковые номера слов в предложении / таких, что
 1. $b\bar{d}c\bar{e}$ или 2. $e\bar{b}d\bar{c}$ или
 3. $b\bar{e}c\bar{d}$ или 4. $d\bar{b}e\bar{c}$ при этом \bar{a} может быть равно B ^{1/}.

Свойство проективности делает очевидным и использует для предварительного отбора неправильных синтаксических структур метод синтаксического анализа, основанный на модели конфликтной ситуации /программе конфликтов/, предложенной И.Лесерфом.^{2/} Программа конфликтов входит как подпрограмма в программу автоматического перевода с естественного языка на язык Леруа и Браффорта, сопоставляющий каждому предложению дерево зависимостей. При работе программы конфликтов каждому слову сопостав-

^{1/} Ф.А.Дрейзин, Указ.соч.

^{2/} И.Лесерф, Указ.соч.



Отечественные и зарубежные лингвисты не случайно уделяют столько внимания свойству проективности /конфигурационности/ правильной синтаксической структуры. Дело в том, что это свойство может быть использовано и уже используется при составлении алгоритмов синтаксического анализа текста, накладывая значительные ограничения на возможности выбора порядка слов и являясь, таким образом, как бы "синтаксическим фильтром". Например, Ф.А.Дрейзин, предлагая свой способ синтаксического анализа, который в общем близок к так называемому "предсказуемостному", в качестве одного из критериев выбора правильного набора связей слов в простом предложении выдвигает следующее условие, строго формулируя его:

, "Если мы соединим главные слова с подчиненными кривыми, то кривые не будут пересекаться, т.е. воз-

териала еще недостаточно для их статистической обработки". Таким образом, проективность выдвигается как необходимое условие правильности синтаксической структуры. Л.Н.Иорданская же показала, что утверждение верно и для русского языка, за некоторыми исключениями.^{I/} Выводы Л.Н.Иорданской оказались справедливыми при их дальнейшей экспериментальной проверке. Интересным представляется тот факт, что если построить синтаксическую схему с помощью стрелок, направленных от управляющего слова к управляемому, для фразы, взятой И.Лесерфом как пример непроективной /и неправильно построенной/ /артиклъ ии поставлен не на свое место, а перед глаголом/, то пересечение ветви дерева, соединяющей артиклъ с существительными, с проекцией глагола соответственно отобразится на схеме, используемой Л.Н.Иорданской, пересечением стрелок —связей:

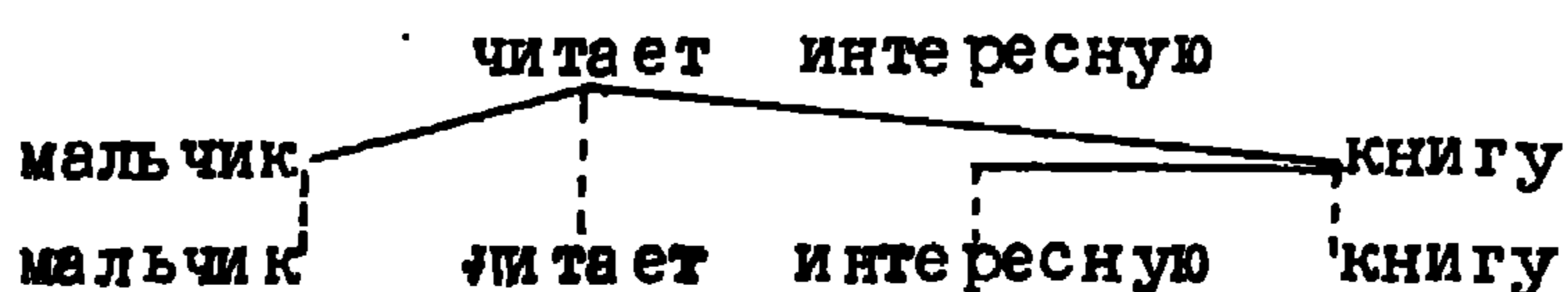
I/ Харпер и Хейс также изучали с этой точки зрения русский язык и обнаружили на 30 тыс. фраз русского научного текста только 2 непроективные.

существует формальный критерий различения проективных и непроективных фраз. Это — "пересечение" стрелок, которое Л.Н.Иорданская^{1/} называет "запрещенной ситуацией", обозначающей неправильность синтаксической структуры анализируемого предложения. Если сравнить формулировку Л.Н.Иорданской, принятую для обозначения запрещенной ситуации, вызывающей пересечение стрелок "/несовместимы такие две связи, что между элементами первой расположен один и не расположен другой элемент связи/"^{2/}, с определением проективности И. Лесерфа /см. выше, стр. II/, нетрудно заметить, что обе формулировки описывают одно и то же свойство естественного языка.

Необходимо учесть также, что И. Лесерф, употребляя термин "проективная" фраза, имеет в виду фразу с правильной синтаксической структурой для данного языка, во взятом им случае для французского, отмечая в указ. статье /стр. 43/, что "статистические подсчеты позволяют утверждать, что фразы французского языка почти на 100% проективны... Это же утверждение справедливо было бы и для большинства других языков /немецкого, итальянского, голландского и др./, но имеющегося ма-

1/ Л.Н.Иорданская, О некоторых свойствах правильной синтаксической структуры, "В.Я.", №14, 1963.

2/ Там же.



Формальный критерий проективности фразы, которым можно воспользоваться, не изображая ее синтаксическую структуру графически, сформулирован И. Лесерфом в работе (Elements pour une grammaire des langues projectives, Rapport GRISA, NI, II-29).

и заключается в следующем свойстве: "... в проективной фразе между двумя словами, соединенными подчинительной связью, не могут находиться никакие другие слова, кроме тех, которые связаны исключительно сами с собой /вводные слова, обращения и др./ или с одним из двух данных слов"^{1/}.

Как указывает И. Лесерф дальше, "формулировка, данная Хейсом на Лондонском симпозиуме, во многом сходится с данной с той только небольшой разницей, что не содержит упоминания о вставных конструкциях /вводные слова, обращения и пр./"^{2/}

В случае изображения синтаксической структуры с помощью стрелов, направленных от управляющего слова к управляемому /от "хозяина" к "слуге", по терминологии И. А. Мельчука/^{3/} также су-

1/ И. Лесерф, применение программы и модели конфликтной ситуации к автоматическому синтаксическому анализу естественных языков, НТИ, № 10, 1963, Лингвистические проблемы, стр. 49.

2/ Там же.

3/ И. А. Мельчук: указ. соч., стр. 47.

новления системы его словосочетаний, графически может изображаться различными способами: в виде дерева подчинений /зависимостей/ /Теньер, Харпер и Хейс/, с помощью стрелок, направленных от управляющего слова к управляемому /И. А. Мельчук, Ф. А. Дрейзин, Л. Н. Иорданская, С. Я. Фитиалов, И. И. Ревзин/, а также с помощью скобок, выделяющих во фразе "зону влияния" для каждого слова /И. Лессерф/. Изучение структуры предложения, представленной в виде дерева зависимостей, привело к открытию очень важного свойства языков — свойства "проективности", иначе называемого "конфигурационностью"^{I/}. Это свойство выражает связь между отношением подчинения и отношением порядка, соответствующим линейному расположению слов в предложении. Предложение считается проективным /конфигурационным/, если его структура удовлетворяет следующему условию: в геометрической фигуре, полученной путем построения ортогональной проекции вершин дерева зависимостей этого предложения на соответствующие слова записанного в обычном порядке этого же предложения, не содержится пересечений между ветвями дерева и проекциями. Пример проективного дерева зависимостей:

I/ С. Я. Фитиалов, О моделировании синтаксиса в структурной лингвистике, сб. "Проблемы структурной лингвистики", М., 1962, стр. 100—114.

словаря словосочетаний вошел как составная часть в методику синтаксического анализа, получившего название "предсказуемого". В качестве примера можно привести таблицу содержательных сочетаний, записанных в стандартной форме конфигураций, И.А.Мельчука^{1/}, а также список двучленных /бинарных/ конструкций, используемый при автоматическом синтаксическом анализе Ф.А.Дрейзиным^{2/}. Способ анализа, соответствующий идее синтаксического словаря, описывается также в докладе М. Корбе /раздел языков ЮНЕСКО/ и Р.Табори /группа новых научных исследований фирмы Ай-Би-Эм, Франция/ "Введение в автоматический английский синтаксис /посредством анализа фрагментов/"^{3/} на I-й Международной конференции по машинному переводу и прикладному анализу языка, Англия, Теддингтон, сентябрь 1961 года.

1.2. Свойство "проективности" и его использование при автоматическом синтаксическом анализе.

Структура предложения, описанная путем уста-

- 1/И.А.Мельчук, об алгоритме синтаксического анализа языковых текстов /общие принципы и некоторые итоги/, сб. "Машинный перевод и прикладная лингвистика", М., 1962, вып.7, стр. 45-87.
- 2/Ф.А.Дрейзин, Об одном способе синтаксического анализа простого предложения, Научные труды ТашГУ, вып.208, Математика, Ташк., 1962, стр.76.
- 3/См. аннотацию в сб. "Машинный перевод и прикладная лингвистика", М., 1962, вып.7, стр.121.

отыскания словосочетаний с помощью этих перечней остаются одинаковыми /аналогично тому, как не меняются правила отыскания слов с словарях различных языков/.^{1/}

Сходное с предложенным В.Ингве решением проблемы синтаксического анализа было разработано сотрудниками группы машинного перевода в Кимбриджском Университете /Англия/, в частности, Р. Риченсом^{2/}. Они также используют принцип разделения элементов на классы и сравнения их последовательностей на нескольких уровнях с заданным перечнем или словарем.

При синтаксическом анализе русского текста Харпер и Хейс^{3/} также используют перечень простейших словосочетаний, включающих в себя около 7000 их типов.

Пользуясь известным свойством, заключающимся в том, что каждое слово в предложении может иметь только одно управляющее и сколько угодно управляемых, и связывая все слова с помощью словаря словосочетаний, машина получает схему синтаксической структуры предложения.

Принцип создания "синтаксического словаря" —

1/ И.А.Мельчук, указ.соч., стр. 9-10.

2/ B.N.Richens, Interlingual machine translation, (The Computer journal)v.I, 1956, No.3.p. 144-147.

3/ K.Harper, D.Hays; The use of machines..., 1959.

анализа, продолжающую идеи Освальда и Флетчера, предложил В.Ингве^{I/}.

Эта методика состоит в следующем. Все слова исходного языка разбиваются на несколько сот классов и составляется перечень возможных для данного языка последовательностей классов слов, который является, другими словами, словарем простейших типовых словосочетаний. Словосочетания в свою очередь разбиваются на классы и включаются в словарь последовательностей классов словосочетаний. В процессе анализа машина, сравнивая текст со словарем, подбирает максимальную по длине последовательность, вкладывающуюся в данное предложение, выделяет последовательность классов словосочетаний, отыскивая их в словаре, и т.д., пока все предложение не будет разбито на простейшие словосочетания и одновременно не будет установлена их иерархия, что дает полную картину синтаксической структуры анализируемого предложения.

Как отмечает И.А.Мельчук, предложенная В.Ингве методика отличается двумя основными достоинствами:

1. Синтаксический анализ сводится к небольшому числу однообразных, логически очень простых операций, которые осуществляют отыскание в тексте последовательностей из словаря.

2. Правила синтаксического анализа — одни и те же для любого языка. От языка к языку меняются лишь перечни типовых словосочетаний, а правила

I/ Machine Translation of Language I4 essays.

Ed, by W.Looke and Booth A.D. New-York, 1955.

системы зависимостей.

I.I. Принцип создания синтаксического словаря

На представлении структуры предложения в виде системы зависимостей основан целый ряд исследований в области автоматического синтаксического анализа. Начало было положено статьей Освальда и Флетчера^{I/} о синтаксическом анализе немецкого текста для перевода на английский язык, вышедшей в 1951 году.

Авторы выделили в немецком языке 82 класса слов и сформулировали пять последовательно вступающих в действие групп правил, обрабатывающих последовательности классов слов /т.е. текст, где каждой словоформе с помощью словаря приписан номер класса/. Последовательности классов слов, образующие именные и глагольные блоки, сведены в специальные таблицы.

Методика синтаксического анализа, предложенная Освальдом и Флетчером, была далека от совершенства — она не охватывала всех возможных случаев, не выявляла все синтаксические связи в предложении, но самый принцип подхода к синтаксическому анализу был развит и использован в большом числе исследований. Довольно простую и вместе с тем достаточно эффективную методику синтаксического

I/ V.A.Oswald and S.L.Fletsher, proposal for the mechanical resolution of German syntax pattern (The Modern Language Form), v.36, 1951, no. 3-4p. 81-104.

В настоящей статье в соответствии с указанной выше последовательностью развития теории синтаксического анализа мы остановимся на методах системы словосочетаний и непосредственно составляющих, предполагая посвятить трансформационному и "предсказуемостному" методам нашу следующую работу.

І. МЕТОДЫ СИНТАКСИЧЕСКОГО АНАЛИЗА, ИМЕЮЩИЕ В СВОЕЙ ОСНОВЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СТРУКТУРЫ ПРЕДЛОЖЕНИЯ В ВИДЕ СИСТЕМЫ СЛОВСОЧЕТАНИЙ.

Представление структуры предложения в виде системы словосочетаний основано на понятии грамматической зависимости между словоформами в предложении, которое часто используется и при традиционном, нестрогом описании синтаксической структуры предложения /отношения управления, согласования и примыкания/. Словосочетание — это минимальная /бинарная/ синтаксически связанная группа слов некоторого предложения, в которой выделяется главное слово, т.е. один из членов словосочетания — управляющий, другой — управляемый.^{І/} Установив в предложении систему бинарных словосочетаний с выделенным главным словом, можно считать структуру предложения представленной в виде иерархической

І/ Подробно о формулировке понятия "словосочетание" см. Е.В.Падучева, указ.соч.стр. 100-101.

Методы синтаксического анализа, основанные на грамматике непосредственных составляющих / *immediate constituents*/;

Методы синтаксического анализа, использующие трансформационную грамматику / *transformational grammar* / и "предсказуемый" синтаксический анализ / *predictive syntactic analysis* /.

Такая систематизация представляется в настоящее время наиболее правильной и естественной.¹ Подтверждение этому мы находим и в статье Е. В. Падучевой "О способах представления синтаксической структуры предложения" / "Консультации" журнала "Вопросы языкознания", № 2, 1964 г./.

Дальнейшая разработка теории трансформационной грамматики Н. Хомского привела, как известно, к включению в нее семантического компонента,^{1/} "в результате чего генеративная теория из двухступенчатой /синтаксическая теория с фонологическим компонентом/ фонетически превратилась в трехступенчатую /синтаксическая теория с двумя компонентами: семантическим и фонологическим/^{2/} Однако, как видим, усиление внимания к семантической /глубинной/ структуре предложения никоим образом не отодвинуло на задний план вопросы синтаксического /поверхностного/ анализа в генеративной теории, которая осталась по сути синтаксической теорией.

1/ См. N. Chomsky, *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Mass., 1965.

2/ В. А. Звегинцев. Предложение и его отношение к языку и речи. Изд. МГУ, 1975, стр. 60.

пами слов, частями предложения и т.д. в переводимом тексте/. Далее И.А.Мельчук указывает, что "в настоящее время с этим согласно, очевидно, большинство исследователей"^{I/}.

Эта точка зрения на синтаксис в своем развитии имеет тенденцию к стиранию четких традиционных границ между синтаксисом и лексической семантикой, т.е. синтаксис рассматривается как семантика и наоборот. Методы синтаксического анализа, такие, например, как трансформационная грамматика, становятся возможным применить на семантическом уровне. Все это делает интерес к синтаксическому анализу вполне оправданным.

Задача настоящей работы — систематизация и описание основных методов синтаксического анализа при автоматическом членении текста, классифицируемых в зависимости от того, какой из способов изображения синтаксической структуры лежит в их основе. /Следует сразу оговориться, что имеется в виду понятие "синтаксической структуры", приспособленное для описания формального строя предложения/. Исходя из этого принципа, можно разделить методы синтаксического анализа на следующие группы:

Методы синтаксического анализа, имеющие в своей основе представление структуры предложения в виде системы словосочетаний;

I/ Там же, стр. 7.

SOME ASPECTS ABOUT THE AUTOMATIC SYNTACTIC ANALYSIS

By

Dr. ALI A. AL-SHEIKH

ПРОСЫ АВТОМАТИЧЕСКОГО СИНТАКСИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Исследование истории вопроса автоматического синтаксического анализа представляется не только полезным, но и необходимым, поскольку лингвисты, работающие в области современных методов исследования языка и машинного перевода, предполагают, что "в дальнейшем возможность полного выявления синтаксической /а также и смысловой/ структуры текста позволит машине не только получать переводы удовлетворительного качества, но и выполнять ряд других, более сложных операций: автоматическое редактирование, реферирование, поиск информации и т.д."^{1/}

Такого же мнения придерживается и И.А.Мельчук, подчеркивая, что "именно синтаксический анализ... открывает перед машинным переводом перспективу неограниченного совершенствования"^{2/} /синтаксический анализ понимается в самом широком смысле — как выявление любых связей между словами, груп-

^{1/} И.А.Мельчук, Некоторые вопросы машинного перевода за рубежом, Доклады на конференции по обработке информации, машинному переводу и автоматическому чтению текста, Ин-т научной информации АН СССР, М., 1961 г. Далее: Доклады... /вып. 6 стр. 3/.

^{2/} Там же, стр. 7.

- DE SANCTIS FRANCESCO — Storia della letteratura italiana, vol. I — Milano, Fratelli Treves, 1919.
- DONADONI EUGENIO — Breve storia della letteratura italiana — Milano, Signorelli, 1964.
- ANGELO GIANNI, MARIO BALESTRERI, ANGELO PASQUALI — Antologia della letteratura italiana, vol. I — Firenze, G. D'Anna, 1964.
- MOMIGLIANO ATTILIO — Storia della letteratura italiana — Milano, Principato, 1955.
- RONCAGLIA AURELIO — «Motivi della poetica dantesca» — Canto XXVI del Purgatorio, Roma, Signorelli, 1955, pgg. 5- 9.
- RUSSO LUIGI — I classici italiani dal Duecento al Quattrocento, vol. I, parte I, Firenze, Sansoni, 1967.
- RUSSO LUIGI — Storia della letteratura italiana — Firenze, Sansoni, 1957, pgg. 172 - 192.
- SANSONE MARIO — Storia della letteratura italiana — Milano, Principato, 1967.
- SAPEGNO NATALINO — Disegno storico della letteratura italiana — Firenze, La Nuova Italia, 1965.
- SAPEGNO NATALINO — «La Vita Nova» — Pagine di storia letteraria, Palermo, Manfredi, 1960, pgg. 10 - 23.
- SAPEGNO NATALINO — Antologia storica della poesia lirica italiana - Torino, ERI, 1963.
- SAPEGNO NATALINO — «Fondamenti culturali e novità del Dolce Stil Novo» — «Il Trecento», Milano, Vallardi, 1942, pgg. 12 e sgg.

Se voi restate per volerlo audire,
certo lo cor de' sospiri mi dice
che lagrimando n'uscirete pui
Ell'ha perduta la sua, beatrice ;
e le parole ch'om di lei po' dire
hanno virtù di far piangere altrui». ... (33).

Dante ha ormai lasciato dietro di sè l'esperienza stilnovistica e l'ha superata con la sua altissima poesia, abbandonandone le immagini tradizionali, per cantare l'amore mistico, reso puro dalla completa smaterializzazione della figura femminile. Beatrice esiste soltanto nella astrazione dello spirito, diverrà simbolo universale, angelo portatore della grazia divina, sarà la «Filosofia», la «Saggezza», la «Teologia» e la «Grazia» nella «Divina Commedia».

BIBLIOGRAFIA

- BEZZOLA R. RETO — «Amore-passione e amore mistico nella «Vita Nova» — Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes), Paris, La Jeune Parque, 1947, pgg. 13 e sgg.
- CASELLA MARIO — «La concezione cortese dell'amore e il Dolce Stil Novo» — Recensione a F. Figurelli : «Il dolce stil novo» in *Studi danteschi*, vol. XVIII, 1934, pgg. 107 e sgg.
- CONTINI GIANFRANCO — «Le rime dantesche e la poesia del Duecento» — Introduzione a Dante Alighieri, «Rime», Torino, Einaudi, 1946, pgg. 9 e sgg.
- CORTI MARIA — «L'elemento drammatico e l'elemento realistico nella poesia del Cavalcanti» — «La fisionomia stilistica di Guido Cavalcanti» nei «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», serie VII, vol. V, fasc. 11 - 12, nov. - dic. 1950, pgg. 531 e sgg.
- DE MEDICI LORENZO — «Lo stilnovo e la prima poesia italiana» (1447) dall'Epistola a Federico d'Aragona — Opere a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913 - 14, I, pgg. 6 e sgg.
- DE ROBERTIS DOMENICO — «La poesia di transizione di Cino da Pistoia» — Cino da Pistoia in «I minori», Milano, Marzorati, 1961, vol. I, pgg. 291 e sgg.

(33) Gianni, Balestreri e Pasquali - op cit., pagg. 352 - 353.

che va dicendo a l'anima : Sospira» (30).

o nel «riverbero» della sua grazia e bellezza sulle sue compagne (cfr. «Vede perfettamente onne salute»).

La commozione del poeta accompagna costantemente e fedelmente Beatrice e si rompe in accenti sempre più drammatici e struggenti dinanzi alla visione d'Amore che gli mostra la sua donna morta :

..... «Io divenia nel dolor sì umile,
veggendo in lei tanta umiltà formata,
ch'io dicea : - Morte, assai dolce ti tegno ;
tu dei omai esser cosa gentile,
poi che tu se' ne la mia donna stata,
e dei aver pietade e non disdegno». ... (31)

Dopo la morte di Beatrice, la tenerezza diviene ancor più tormentosa, ma sembra che l'anima cominci a trovare finalmente la sua quiete, pur nel pianto :

..... «Poscia piangendo, sol nel mio lamento
chiamo Beatrice, e dico : - Or se' tu morta ? - ;
e mentre ch'io la chiamo, me conforta». ... (32)

La donna amata diviene ormai solo simbolo : non si tratta più del rapporto individualistico d'amore, ma del pianto di tutta una città per la sua morte :

..... «Deh peregrini che pensosi andate,
forse di cose che non v'è presente,
venite voi da sì lontana gene,
com' a la vista voi ne dimostrate,
che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate ?

(30) Gianni, Balestreri e Pasquall - op. cit. pagg. 344 - 345.

(31) Luigi Russo - op. cit., pag. 189.

(32) Natalino Sapegno - op. cit., pag. 84.

..... Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura :
ella è quanto de ben po' far natura ;
per essempro di lei bieltà si prova.
De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
escono spirti d'amore inflammati,
che feron li occhi a qual che allor la guati,
e passan sì che 'l cor ciascun retrova :
voi le vedete Amor pinto nel viso,
là 've non pote alcun mirarla fiso». ... (29)

e solo gli occhi ritorneranno con il loro sguardo amoroso e luminoso
in un altro sonetto : «Ne li occhi porta la mia donna Amore».

La premonizione della morte di Beatrice ne rende l'immagine
sempre più sfumata ed indistinta, eppure tutta viva nell'impressione
che il suo saluto e la sua grazia fanno provare a chi la guarda :

..... «Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua devèn tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta ;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al corè
che 'ntender no la puô chi no la prova :
e par che de la sua labbia si mova
uno spirto soave pien d'amore,

(29) Gianni, Balestreri e Pasquali - op. cit., pag. 326.

Tutto ciò lo troviamo in «Donne che avete intelletto d'amore», canzone a cui bisogna guardare (secondo gli stessi intendimenti del poeta che ne parlò nel Purgatorio (cfr. Canto XXIV, vv. 49 - 62) collocandosi per mezzo di essa nella scuola stilnovista), come ad un testo di teorizzazione e di inizio di «nove rime», nuovo stile e nuova coscienza poetica. «Allora dico che la mia lingua parlò quasi per se stessa mossa» (27), disse a proposito di questa canzone, che però, resta tra le più fredde perchè ripetizione pedissequa dei motivi della scuola. E' però necessario un breve accenno alla prima parte della «Vita Nova», in quanto ci dà la chiave dello sviluppo del sentimento amoroso nell'animo del poeta.

Nella lirica d'apertura «A ciascun'alma presa», troviamo :

..... «Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano e ne le braccia avea
madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
lei paventosa umilmente pascea :
appresso gir lo ne vedea piangendo» ... (28)

Dopo che Beatrice si è nutrita del cuore di Dante, Amore, che prima la aveva costretta a questo gesto che lei aveva eseguito «paventosa», ne piange. Si tratta di un simbolismo tutto particolare, che nello stesso tempo rappresenta la chiave di lettura di tutta la «Vita Nova» : Beatrice, nella sua purezza, non può nutrirsi della passione del suo poeta senza morirne.

Tutta la prima parte perciò, fino alla canzone XIX, è impregnata di questo conflitto amore-passione e Dante appare vicino agli altri stilnovisti nel tema dei suoi componimenti, come ad esempio in quello in cui la donna deride insieme alle sue amiche l'atteggiamento smarrito dell'innamorato (cfr. «Con l'altre donne mia vista gabbate»).

Ma è da «Donne che avete», che l'ispirazione si fa più personale, la immagine più diafana e, paradossalmente, essa trova la sua realtà, la sua «dimensione», tanto più eterea diventa, perchè tanto più vicina all'ideale di amore-mistico.

Ciononostante, l'unica notazione sulla bellezza fisica di Beatrice, è presente proprio o soltanto qui, nell'apertura alle «poesie in lode» :

(27) Gianni, Balestreri e Pasquelli - op. cit., pag. 323.

(28) ivi, pag. 312.

Ossequiente ai canoni dello Stil Novo nei suoi motivi ricorrenti, ma vivace, brillante e lontana dai componimenti della «Vita Nova» per la sua esuberanza e per la diversa qualità del sentimento gioioso e civettuolo della donna conscia della sua grazia, è la ballatetta della pargoletta :

..... «I' mi son pargoletta bella e nova
che son venuta per mostrare altrui
de le bellezze del loco ond'io fui.
I, fui del cielo, e tornerovvi ancora
per dar della mia luce altrui diletto ;
e chi mi vede e non se ne innamora
d'amor non averà mai intelletto,
chè non mi fu in piacer alcun disdetto
quando natura mi chiese a colui
che volle, donne, accompagnarmi a vui.
Ciascuna stella ne li occhi mi piove
del lume suo e de la sua vertute ;
le mie bellezze sono al mondo nove,
però che di là su mi son venute :
le quai non posson esser canosciute
se non da canoscenza d'omo in cui
Amor si metta per piacer altrui ... (26)

Ma, l'animo di Dante era più vicino al Guinizelli che al Cavalcanti come ispirazione ed egli riesce ad esprimersi in maniera più compiuta proprio nella «Vita Nova», dove l'amore è solo ed esclusivamente spirituale e la donna perde le sue caratteristiche umane.

La donna angelicata del Guinizelli si trasforma però in un mito : quello della donna-angelo da contemplare ed adorare ; è ribadita la distinzione tra cuore «nobile» e cuore «villano» ; torna l'invito cavalcantiano alla canzone affinché stia attenta ad evitare la «gente villana»,

(26) *ivi*, pag 220.

profonda ed organica. Ritroviamo infatti nel grande poeta, la stessa inquietitudine spirituale, la vana aspirazione al Paradiso :

Laura è donna essenzialmente terrena, ma è proprio la sua bellezza a trasfigurarla e ad innalzarla al livello del cielo.

L'amore è un miscuglio di sentimenti contrastanti, di desideri, speranze e disillusioni.

Ed infine, non è Laura a portare la pace, ma la Vergine, simbolo di virtù e bellezza eterna.

Questa breve digressione ci è utile per vedere come una poetica, da cui per altro un grande poeta può prendere il via, possa venir trasfigurata e resa alta poesia, anche a distanza di vari decenni, da una forte personalità letteraria.

Questo è anche il caso di DANTE ALIGHIERI, sebbene per lui il discorso debba necessariamente essere un po' diverso, sia perchè egli fu più o meno contemporaneo alla scuola del Dolce Stil Novo, sia soprattutto perchè si tratta della figura più importante e più significativa di tutta la storia letteraria italiana.

I suoi primi esercizi stilnovistici li troviamo nelle «Rime» e risalgono all'intima amicizia del poeta con Guido Cavalcanti, di cui è testimonianza il sonetto «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io ...».

Tale sonetto ci dà nello stesso tempo l'idea dell'aristocratico sodalizio poetico ed umano creatosi tra gli stilnovisti, della fuga dalla realtà che la poesia illumina di un'aura di sogno e di realizzazione di un ideale superiore di comunione spirituale.

Del Cavalcanti, più che l'analisi psicologica e la drammaticità un po' programmata, Dante ricalca con facilità i ritmi lievi e leggiadri, come nella ballata «Per una ghirlandetta», dove la donna è «musicalmente» rappresentata coronata di fiori, o nell'altra per Violetta, ove l'immagine della donna balza improvvisa e gentile dai versi :

..... «Deh, Violetta, che in ombra d'Amore
negli occhi miei s' subito apparisti,
aggi pietà del cor che tu feristi,
ché spera in tè e disia d'io more ... ». (25)

(25) Luigi Russo - op. cit., pag. 217.

in cui le grazie son' tutte compiute ;
con lei va Amor che con lei nato pare.
E fa rinnovellar la, terra e l'âre,
e rallegrar lo ciel la sua vertute ;
giammai non fûr tai novità vedute,
quali ci face Dio per lei mostrare» ... (23)

Tuttavia son proprio i sonetti in lode che ci appaiono più freddi e meno sentiti, proprio perchè avulsi dall'anima più intima del poeta, preoccupato in essi di rispettare i canoni di stile e di contenuto impostigli dalla scuola.

Più vivace e dolce è in questa ballata la figura della donna che nasce dal paragone con un fiore :

..... «lo guardo per li prati ogni fior bianco
per rimembranza di quel che mi face
Si vago di sospir ch'io ne chieggo anco,
E' mi rimembra della bianca parte
che fa col verdebrun la bella taglia,
la qual vestio Amore
nel tempo che guardando Vener Marte,
con quella sua saetta che più taglia
mi diè per mezzo il core ;
e quando l'aura move il bianco fiore,
rimembro de'begli occhi il dolce bianco
per cui lo mio desîr mai non fie stanco». (24).

Tuttavia, anche in questo sonetto, resta il dubbio di una sottintesa metafora di carattere politico e ciò raffredda indubbiamente la commozione che, ad una prima lettura, sembra spirare da esso.

Cino resta importante soprattutto come precursore di Petrarca che ebbe in comune qualcosa anche con Cavalcanti, ma in maniera più

(23) Luigi Russo - op. cit., pag. 117.

(24) ivi, pag. 123.

che se voi non l'atate e' se ne more !
Ella l'à disdegnato così forte
perch'i' guardai ne li occhi di costei,
che à ferito un mio compagno a morte ; » ... (20).

Situazioni reali e terrene quindi, che invece non ritroviamo in DINO FRESCOBALDI, più teso verso i motivi del Dolce Stil Novo e verso l'exasperazione dei moduli drammatici cavalcantiani. La donna ritorna ad essere idealizzata :

..... «Quest'è la giovanetta, ch'amor guida,
ch'entra per li occhi a ciascun che la vede ;
quest'è la donna piena di merzede,
in cui ogni virtù bella si fida» ... (21)

e a procurare violente e dolorose sensazioni :

..... «La foga di quell'arco, che s'aperse
per questa donna co'le man d'Amore
si chiuse poi, ond'io sento nel core
fitto un quadrel che morte li scoperse» ... (22)

Diverso è invece il tono e la poesia del quarto importante adepto della scuola : CINO da PISTOIA.

La tecnica esteriore da lui adottata è quella dello Stil Novo, ma esso rappresenta per lui piuttosto una tradizione assimilata, che un'esperienza sentita.

Egli diviene il classico poeta di transizione, preludente alla lirica più corposa e realistica, del Petrarca, di cui fu amico e maestro.

Il suo canzoniere è ricco di una svariatazza di situazioni, in cui troviamo tutto il repertorio della scuola ; ma soprattutto l'umanizzarsi del sentimento amoroso e modi ed atteggiamenti realistici nell'immagine della donna che, solo nelle «rime in lode», si ripresenta come creatura sovranaturale :

..... «Tutto mi salva 'l dolce salutare,
che ven da quella ch'é somma salute,

(20) *ivi*, pag. 108.

(21) *ivi*, pag. 111.

(22) *ivi*, pag. 113.

d'Amor sorella mi sembr'al parlare
ed ogni su'atterello è maraviglia :
beata l'alma che questa saluta !
In colei si puô dir che sia piovuta
allegrezza, speranza e gioi' compita
ed ogni rama di virtù fiorita,
la qual procede dal su' gran valore». ... (17)

Diversi furono gli influssi del Cavalcanti su GIANNI ALFANI che, per altri versi, ad esempio nella concezione della donna, - essere terreno, fu vicino a Lapo Gianni. Restano però i modi del Cavalcanti nell'aspetto drammatico che ha il sentimento amoroso e nello stile delle composizioni :

..... «Ballatetta dolente
và mostrando 'l mi' pianto
che di dolor mi cuopre tutto quanto.
Tu te n'andrai imprima a quella gioia,
per cui Fiorenza luce ed è pregiata ;
e quetamente, che non le sia noia,
la priega che t'ascolti, o sconsolata ... » ... (18).

mentre la donna è creatura umanissima e viva :

..... «Quanto più mi disdegni più mi piaci ;
e quan' tu mi dî : «taci»,
una paura nel cor mi discende
che dentro un pianto di morte v'accende». ... (19)

ed, assalita dai morsi della gelosia, deve essere rassicurata :

..... «Donne, la donna mia ha d'un disdegno
sî ferito 'l meo core,

(17) Luigi Russo - op. cit., pag. 105.

(18) *ivi*, pag. 109.

(19) Luigi Russo - op. cit., pag. 107.

che vi sarà diletto
davanti starle ognora.
Anima, e tu l'adora
sempre nel su' valore». (14)

Commenta il Trompeo a proposito di questi versi : « Ci abbia o non ci abbia pensato il poeta, al-giammai-del primo verso (« Perch'i'no spero di tornar giammai, ballatetta, in Toscana ... »), risponde il -sempre- dell'ultimo ». (15) come a voler sottolineare l'eternità e la immortalità dell'amore.

Al Cavalcanti si ispirarono i poeti minori della scuola : Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi. Il primo di essi, LAPO GIANNI, fu amico sia del Cavalcanti che di Dante che lo menziona spesso (« De vulgari Eloquentia », I, XIII, 3) e lo cita affettuosamente in un sonetto (« Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io ... »).

Egli mantenne i modi formali del Dolce Stil Novo, allontanandosene però notevolmente nella concezione dell'amore e della donna che diviene creatura reale e terrena : non strumento di elevazione spirituale, ma fonte di diletto e di gioia. Ella è spesso descritta in simpatici quadretti e vivaci figurazioni :

..... « Nel vostro viso angelico amoroso
vidi i begli occhi e la luce brunetta,
che 'nvece di saetta
mise pe' miei lo spirito vezzoso » ... (16)

Anche quando egli cerca, per desiderio di emulazione, di avvicinarsi maggiormente ai classici motivi della scuola di lode alla donna, ne rimane sostanzialmente distaccato per quella mancanza di spiritualità e idealità presente nei suoi componimenti che, per questo, si piegano ad una funzione più che altro decorativa :

..... « I' non posso leggermente trarre
il novo esempio ched ella simiglia,
quest'angela, che par di ciel venuta ;

(14) Gianni, Balestreri e Pasquali - op. cit., pg. 225.

(15) Pietro Paolo Trompeo - Esempi di analisi letteraria, Torino, Paravia, 1935, pg. 52.

(16) Luigi Russo - op. cit., pg. 103.

e, li occhi pien d'amor, cera rosata ;
con la sua verghetta pasturav' agnelli,
e, scalza, di rugiada era bagnata ;
cantava come fosse 'nnamorata ;
er' adornata - di tutto piacere» (12)

Il Cavalcanti, sovente, fa parlare le sue donne ed a volte intreccia addirittura dei dialoghi con loro, come nella ballata delle «due forette», dove discute con le fanciulle del suo amore infelice e ci dà una viva immagine della sua donna «accordellata istretta».

Nei sonetti d'amore, il sentimento nei confronti della donna diviene più angoscioso ed il poeta le si rivolge tremante e sospirato :

..... «Voi che per li occhi mi passaste al core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia
che sospirando la distrugge Amore» ... (13)

Così pure nelle «ballate dolorose», probabilmente sue ultime composizioni e, quasi testamento che egli lascia alla donna amata, Amore e Morte s'identificano sempre più e divengono i protagonisti principali della sua poesia, mentre la donna resta in secondo piano, sempre più lontana ed irraggiungibile, come la salvezza dell'anima.

" L'indagare sofferto degli intimi movimenti dell'animo umano, la malinconia, il dolore, le invocazioni alla donna, si ricongiungono in un canto doloroso, in cui l'amore, nonostante tutto, si rivela la somma delle speranze più alte dell'uomo, ma, nello stesso tempo, il vano, patito tentativo di giungere all'assoluto.

Evanesciente ed eterea, la donna della «ballatetta», a cui s'indirizzano parole tenere, dolcissime come una carezza, improntate alla mestizia della rassegnazione alla morte, diviene però il simbolo di qualcosa d'immortale ed incorruttibile. Il poeta le invia la «voce del cuore» e l'anima stessa assieme alla ballata :

..... «Voi troverete una donna piacente
di sì dolce intelletto,

(12) Gianni, Balestreri e Pasquali - op. cit., pagg. 226 - 27.

(13) *ivi*, pg. 218.

e li occhi suoi ch'en due fiamme di foco ! (8).

Questa, si rivela però un'eccezione tra le poesie guinizelliane ; ed è per noi di utile introduzione ad un poeta come Guido Cavalcanti che, sebbene in maniera assai diversa, rese l'amore e la donna più terreni e reali, li sentì in un modo più «sensitivo», e li espresse in un linguaggio preciso ed espressivo :

..... «Così ha, tolto l'uno all'altro Guido

La gloria della lingua» (9)

Per GUIDO CAVALCANTI il sentimento d'amore verso la donna è più apportatore di sofferenza che di letizia, proprio perchè vissuto con un animo tutto terreno in cui si rivela il dramma di una coscienza dubitosa dell'al di là. La donna non è più il tramite tra l'uomo e Dio, ma è donna che comincia ad acquistare attributi di umanità nelle descrizioni che di lei vengono fatte, donna sentita nella sua concretezza, con tutta la violenza dei sensi, e come angoscia e turbamento :

..... «Allor par che nella mente piova

Una figura di donna pensosa

Che vegna per veder morir lo core» (10)

La sua immagine «riempie» quasi fisicamente la mente del poeta e «fa tremar di chiaritate l'âere» ...

Le canzoni in lode della donna ci riportano un pò ai motivi guinizelliani di esaltazione della bellezza femminile :

..... «Avete 'n voi li fiori e la verdura

e ciò che luce od è bello a vedere

riplende più che sol vostra figura,

chi voi non vede mai non può valere» (11)

ma hanno una loro originalità e freschezza, tutta personale, per esempio questa descrizione della «pasturella» :

..... «Cavelli avea biondetti e ricciutelli

(8) Gianni, Balestreri e Pasquali - op. cit. pagg. 212 - 13.

(9) Dante Alighieri - op. cit., Canto XI, vv. 97 - 98.

(10) Natalino Sapegno - Antologia storica della poesia lirica italiana, Torino, Eri, 1963, pg. 40.

(11) Luigi Russo - op. cit., pg. 83.

La donna vive nella poesia del Guinizelli attraverso soavi immagini, fatte di fiori, di verde, di spazi luminosi, di vividi colori :

..... «I' vo' del ver la mia donna laudare,
et assembrargli la rosa e lo giglio :
più che la stella diana splende e pare,
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
Verde rivèra a lei rassembro e l'âre,
tutti color di fior, giallo e vermiglio,
oro e azzurro e ricche gioi' per dare ;
medesmo Amor per lei raffina meglio» (6).

ed ogni suo atteggiamento genera nel poeta una ridda di sentimenti contrastanti, dalla gioia all'angoscia, alla perplessità :

..... «Desnaturato son, come la foglia
quand'è caduta de la soa verdura,
e tanto più ch'è in me secca la scoglia
e la radice de la soa natura;
sì ch'eo non credo mai poter gioire,
nè convertire - mea desconfortanza
in alegranza - de nessun conforto.
Soletto come tortora vo' gire,
sol partire - mea vita in desperanza,
per aroganza - de così gran torto» (7).

La donna è, quasi sempre, immagine incorporea e splendente, da paragonare solo agli aggettivi più belli del creato, che produce una tensione altissima dello spirito. Tuttavia, in «Chi vedesse a Lucia un var capuzzo», scorgiamo un accento ed una situazione più cordiale e terrena nella descrizione della donna e dell'amore nutrito per lei :

..... «Ah, prender lei a forza, oltra su' grato
e bacciarli la bocca e 'l bel visagio

(6) Gianni, Balestreri e Pasquali - op. cit. pgg. 208 - 09.

(7) Luigi Russo - op. cit. pgg. 79 - 80.

Egli aveva iniziato la sua attività con delle rime ad imitazione dello stile di Guittone d'Arezzo ed infatti se ne riconobbe il figlio indirizzandogli un sonetto in cui lo chiamò «caro padre» e «mastro». Ma ben presto abbandonò il solito materiale farcito di similitudini e immagini ed iniziò un nuovo rimeggiare, forgiandosi una poetica di estrema delicatezza e raffinatezza, dato che intenso e dolcissimo era il sentimento apportato nei consueti schemi.

Dante ne riconobbe il merito e disse di lui :

..... « Padre

mio e degli altri miei miglior che mai

rime d'amor usar dolci e leggiadre»(4)

Fu il Guinizelli che gettò le basi della nuova scuola nel sonetto «Al cor gentil repara sempre Amore» :

L'amore è una delle più alte esperienze dello spirito concessa solo a coloro che hanno «cor gentile», che sono «nobili» cioè, non per natali aristocratici, ma per una intrinseca qualità dell'animo. Esso è principio di perfezione e di elevazione al cielo, è naturalmente connaturato al «cor gentile» e la donna rappresenta il tramite di questa elevazione :

..... «Così

dar dovria il vero,

la bella donna che negli occhi splende

de l'om gentil, talento,

chi mai da lei ubidir non si disprende» (5)

Fu Guinizelli il primo quindi che si servì di tali concetti, già presenti nella scuola poetica siciliana, nei trovadori e nei rimatori toscani in maniera confusa e disorganica, in un modo nuovo : teorizzandoli, ma anche dando loro una freschezza ed esuberanza personalissime, ed esprimendosi in un linguaggio già saggiamente affinato ed ingentilito, ricco dell'eco di quel fervore scientifico che appassionava gli animi nei primi studi della fisica, dell'astronomia, dei fenomeni della natura, della filosofia.

(4) Dante Alighieri, *Op. cit.*, canto XXVI, vv. 97 - 99.

(5) Angelo Gianni, Mario Balestreri e Angelo Pasquali — *Antologia della letteratura italiana*, vol. I, — Firenze, G. D'Anna, 1964, pp. 207.

Inoltre, la tarda lirica provenzaleggiante, lungi dal seguire il canone che voleva una certa spregiudicatezza di linguaggio e di immagini, tende a dare una versione più spirituale ed immateriale della donna e dell'amore, colorandola di una sfumatura religiosa. Si tratta di una corrente che, in seguito alla Crociata degli Albigesi, per dare voce alla sua opera di cristianizzazione, raffigurò l'amore e la donna come fonte di elevazione. Ad essa si formarono Lanfranco Cigala e Sordello.

Comunque sia, il punto di partenza, sia per i trovadori (specie dell'epoca più tarda), sia per gli stilnovisti, fu comune : quello dell'amore e del «culto» della donna senza speranza di ricompensa. Dell'amore come sentimento nobilitante e della donna come fonte di tale sentimento. Una donna quindi che, per quanto esaltata, resta creatura eterea, di una diversa sfera da quella materiale. La differenza, tornando alla definizione di Dante, sta tutta nella «spirazione» d'amore, nel legame psicologico che si instaura tra forma e contenuto : forma che non è più un vano ripetersi di formule, contenuto che non è più soltanto finzione letteraria, insomma, natura trascendente dell'ispirazione poetica alla quale il poeta rimane fedele come per un'esperienza intima e quasi religiosa.

Il più importante precursore della scuola del Dolce Stil Novo fu CHIARO DAVANZATI che, in alcuni componimenti sembra preludere questo movimento, tanto da lasciare nello studioso qualche perplessità, dato che confusa e ingarbugliata è la cronologia dei suoi sonetti rispetto a quella delle composizioni del Guinizelli. Infatti, la sua teorizzazione dell'amore è simile a quella che se ne fece nel Dolce Stil Novo e la donna già appare come creatura angelica, «emendatrice di peccati» :

..... « Ond'io credente sono, ogni fiata
ch'io ben avviso vostra chiaritate,
che voi non siate femina incarnata :
ma penso che divina maestate
a somiglianza d'angelo formata
aggia per certo la vostra beltate» (3)

Si entra però nella maniera del Dolce Stil Novo propriamente detto, solo col GUINIZELLI.

(3) Luigi Russo — I classici italiani dal duecento al quattrocento, vol. I, parte I — Firenze, Sansoni, 1967, pgg. 65 - 66.

L'IMMAGINE DELLA DONNA NELLA POESIA DEL DOLCE STIL NOVO

Par

Dr. SALAMA MOHAMED MOHAMED SOLIMAN

La tradizione dell'amor cortese e delle composizioni in onore della donna ha origini ben più antiche di quelle della lirica del Dolce Stil Novo. Si riallaccia infatti alla lirica trovadorica di Bernardo di Ventadorn, di Peirol, di Arnaldo Daniello etc., ha nuova testimonianza in Cielo d'Alcamo, estraneo al raffinatissimo cenacolo di poesia riunitosi intorno alla corte di Federico II col nome di scuola poetica siciliana, eppure esperto in questo tipo di lirica; in Jacopo da Lentini, assieme a Giacomino Pugliese, uno dei suoi maggiori esponenti e in Guittone d'Arezzo, il più importante dei rimatori toscani, e in molti altri. Questa somiglianza di temi e di stile diede inizio ad aspre polemiche al sorgere dello Stil Novo, di cui si fece portavoce Dante, che si scagliò soprattutto contro Guittone d'Arezzo, mettendo in bocca a Bonaggiunta da Lucca queste parole:

..... «O frate, issa vegg'io «diss'elli» il nodo
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch'i' odo !
lo veggio ben come le vostre penne
di retro al dittatore sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne ; (1)

facendole nuovamente confermare da Guido Guinizelli (cfr. Divina Commedia : Purgatorio, canto XXVI, vv. 121 - 26).

Fu l'Alighieri a dare il nome di Dolce Stil Novo alla nuova corrente ed a teorizzarne, nella migliore maniera, la suprema formula d'arte, ergendosene in certo qual modo a caposcuola :

..... « I' mi son un, che quando
Amore mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando» (2).

(1) Dante Alighieri — Divina Commedia : Purgatorio, canto XXIV, vv. 55 - 60
— La Nuova Italia editrice, Firenze, 1966.

(2) ivi, vv. 52 - 54.

BIBIOGRAFIA

- C. Bascetta, *Il linguaggio sportivo contemporaneo*, Firenze 1962.
- T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari 1963
- G. Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1953.
- E. Peruzzi, *Una lingua per gli itagliani*, Eri classe unica 1967.
- Joshua A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, Officina Edit. Roma 1975
- B. Migliorini, I. Baldelli, *Breve storia della lingua italiana*, Sansoni 1973
- B. Migliorini, *Parole nuove*, Milano 1963.
- G. Rohlfs *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino 1968.
- B. Miglirini, *Lingua contemporanea*, Firenze 1963.

quanto di diffondere le conoscenze acquisite dagli studi scientifici e di trarne le conseguenze pratiche. Essa tende perciò ad agire efficacemente sui costumi, leggi, le credenze della società, divenendo così strumento diretto dell'evoluzione politica e sociale. Questo movimento fu detto filosofismo o enciclopedismo. volendo riassumere in pochi tratti le caratteristiche di tale movimento, possiamo dire che in tutti i campi esso mirò a trasformare le idee e gli istituti in base a principi determinati dalla ragione, contro alle autorità, sino allora conosciute, alle tradizioni e ai sentimenti tradizionali, alle contingenze storiche.

Dopo questa analisi storico - sociale del settecento troviamo nel lessico di questo tempo forti tendenze novatrici conformi all'inclinazione generale di ribellarsi alla tradizione ove non corrisponda alla «natura» e alla «ragione». Dato che il precursore di questo movimento era la Francia, una gran parte delle innovazioni era dovuta al francesismo, mosso dalla Francia in tutte le lingue europee.

E' impossibile ricordare tutte le parole francesi che sono entrate nell'italiano del settecento, però moltissime parole presero stabile dimora in italiano per esempio baionetta, cerniera, cotoletta, flacone, flanella, manovra, marciapiede, scialuppa ecc.

Entrarono in circolazione parole di carattere politico-sociale : democrazia e despotismo.

Insomma lo sviluppo scientifico di cui abbiamo detto influenzò la vita sociale e portò ad una vera e propria «rivoluzione terminologica» nel settecento.

Esaminando dunque i fattori storico - sociali che più fortemente hanno agito sul lessico italiano nei secoli XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, notiamo che nel lessico il mutamento è percettibile e veloce perchè in esso le novità del mondo delle cose si riflettono rapidamente attraverso la creazione o l'introduzione di vocaboli nuovi, o i cambiamenti di significato di quelli già in uso.

Per quanto riguarda il lessico italiano nei secoli XIV e XV esso farà l'oggetto di un'ulteriore studio che mi permetterà di esaminare i mutamenti linguistici in questo periodo in modo più ampio e particolareggiato.

lessico italiano in questo periodo furono appunto il francese e lo spagnolo.

Nella vita sociale del Seicento, dominano le questioni di forma, per cui si rivolge una attenzione grandissima alle precedenze, ai titoli, al cerimoniale : quindi il lessico ereditario subisce parecchi mutamenti e riceve da varie parti aggiunte numerose, per soddisfare alle varie esigenze del tempo, di una società formalistica e dissimulatrice, di una letteratura enfatica e cercatrice di novità, di una erudizione saccente, e anche dei mirabili passi fatti dalle scienze sperimentali.

Il 20 gennaio 1612, presso il tipografo G. Alberti a Venezia, uscì il vocabolario degli accademici della Crusca : Opera che mira soprattutto a conservare la lingua», appoggiandosi all'uso scritto, specie a quello del trecento. Tuttavia, la Crusca contribuì ad aumentare le varianti che si trovano, in numero assai notevole nel lessico.

Sono nati numerosi significati o vocaboli nuovi a causa delle riflessioni e delle polemiche sul come si parla e si scrive ; e in questo secolo si dava molta importanza alle formalità esteriori e ai titoli nuovi e alti : Cerimoniale, precedentemente «libro che elenca le cerimonie prescritte», prese un altro significato «insieme di cerimonie» ; il titolo «Emoneza» si dette ai Cardinali ; e per adulazione si dette il titolo «Marchese» per rivolgersi a qualcuno anche se Marchese non era.

Inoltre, in questo periodo, di soggezione politica e di scarsa indipendenza culturale, abbondarono i forestierismi : fra le voci straniere concernenti la vita sociale la voce «brio», che entrò nel lessico italiano nella prima parte del Seicento.

Il secolo XVIII segna un periodo di effettivo e notevole risollevaramento della Nazione Italiana : esso però fu dovuto non tanto ai cambiamenti territoriali e dinastici, quanto alla ripresa economica e culturale. La trasformazione culturale venne in prima linea dal campo della scienza e della filosofia strettamente e la letteratura fu per loro ausiliare o strumento. Caratteristica di questo tempo è la fusione delle varie scienze ; e tale fusione, e il carattere di sintesi e di generalizzazione proprio dell'attività scientifica in questo periodo, sono espressi nel termine di «filosofo» con cui è designato comunemente lo scienziato. Questa tendenza della scienza a filosofare ebbe grande importanza nell'evoluzione filosofica del secolo XVIII, durante il quale la filosofia uscì dalla cerchia ristretta e appartata degli specialisti per diffondersi nella società interessandosi a tutti gli argomenti d'importanza sociale. Suo scopo è non tanto di determinare verità astratte, d'interesse teorico

Nel quattrocento furono diffuse molte istituzioni, nonchè nuovi oggetti e nuovi modi di pensare : il catasto, istituzione veneziana, è introdotto a Firenze nel 1427. Il significato di posta «luogo per il cavallo» o «luogo dove si cambiano i cavalli» passa a quello di «trasporto di corrispondenza», il termine di repubblica» (significato generico «stato»). prende il signifacato più stretto che lo contrappone a regno o principato ; il termine di «Accademia» che nei primi decenni del secolo indica, presso i dotti, quel boschetto nei dintorni di Atene in cui si riunivano Platone ed i suoi discepoli, prende il suo significato moderno (un gruppo di di persone riunite per fini di studio) nel 1455 (in una lettera di Donato Acciaiuoli) ma il pieno significato moderno lo assume nel cinquecento.

Furono foggianti e tecnicati termini di belle arti e architettonici medaglia, torso, chiaro oscuro. Numerosi vocaboli francesi specialmente i termini militari vennero introdotti nel lessico e dal Levante s'importavano profumi e dolci e s'imparavano a conoscere fogge di vesti e usi religiosi e civili (moochea, sceriffo, tafferuglio «festa chiassosa»). Questi termini sono dovuti agli stretti rapporti delle città marinare col Levante.

Il lessico, durante il cinquecento, si allargò notevolmente, sia per la quantità dei vocaboli usati dalle persone di qualche cultura, sia per il numero crescente di tali persone. Gli scambi tra regione e regione, l'apparizione di unove cose, l'elaborazione di nuovi concetti, il mutamento dell'angolo visuale fecero sì che molti nuovi vocaboli comparissero e parecchi altri mutassero di significato.

Per quel che concerne la vita civile e sociale ecco alcuni esempi : Stato, nel trecento ebbe il significato di «regime», dalla fine del quattrocento in poi «territorio», e diventò comune in Europa nel cinquecento, apparì il termine «democrazia» ; il termine «Signore» si estese largamente, per influenza spagnola, essendo colà un titolo che si dava solo a quelle persone che esercitavano il potere (la signoria) ; l'aggettivo galante «il galantuomo» (tipo di perfezione sociale) ; l'aggettivo «bravo» sostantivo veniva ad indicare «uomo manesco» con il coltello alla cintola : figura caratteristica della vita di quel tempo. Il nuovo significato di «virtuoso», nato nelle corti, venne applicato agli artisti, ai letterati e ai cantori.

Fra i termini che si riferiscono alla vita sociale : baciavano, complimento, creanza, impegno e disimpegno, sforzo, disinvoltura, sussiego, sforzo ecc. Questi termini sono d'origine straniera : francese o spagnola perchè le lingue che influirono più fortemente sul

Nel trecento che è uno dei periodi più importanti nella storia della lingua italiana, (non perchè in quel secolo la lingua e la letteratura italiana abbiano toccato i culmine della perfezione, come ritennero, per motivi in parte diversi, il Bembo, il Salviati, il Cesari, il Giordani, ma, perchè in quel secolo vissero e operarono i tre scrittori che furono storicamente i principali modelli per l'unificazione linguistica razionale) (5) meritano ricordo molti aspetti della vita civile e culturale : lunghi viaggi compiuti dai mercanti in altre nazioni, che servivano di tramite a vocaboli stranieri ; si ricordino, come milizie, come milizie di ventura, le truppe borgognohe del duca di Atene che più tardi sono assoldate in Italia e che influenzano socialmente le regioni più povere ; il passaggio degli uomini di corte come poeti cortigiani o giullari ; l'umanesimo colla sua grande influenza culturale e sociale ; e la costruzione delle nuove università di Perugia, di Firenze e di Siena. E così la vivace attività spirituale e pratica del trecento porta a un arricchimento notevole del lessico.

Una delle caratteristiche sociali del quattrocento è il sentimento di rivalità fra le persone e gli Stati regionali a regime principesco od oligarchico che furono creati dopo il tramonto delle città-Stati e delle piccole Signorie. Questo sentimento di rivalità incoraggiò un assai notevole movimento di persone, sia entro gli Stati stessi (forti migrazioni del contado alla città), sia fra Stati (matrimoni, esili, composizione eterogenea delle compagnie di ventura, e successivi stanziamenti di uomini d'arme, attività di diplomatici, ecc.), talora con importanti conseguenze sociali, culturali ed anche linguistiche. Oltre a ciò vi fu un grande entusiasmo per l'umanesimo, diffuso da Firenze in tutta quanta l'Italia, che suscitò una riconquista del mondo classico, e « tale riconquista è insieme causa ad effetto di una rinnovata fiducia delle forze umane nel costruire una convivenza civile, di un nuovo sentimento dell'importanza dell'uomo nel mondo » (6).

La consistenza del lessico in questo periodo era influenzata dalla divisione d'Italia in Stati rivali e dalla vita culturale del Quattrocento che si svolgeva nelle due lingue latino e volgare. Il lessico dei toscani era più o meno dottrinale, più o meno popolare secondo l'argomento che trattavano e secondo il loro temperamento. Per gli altri scrittori di altre regioni le cose si presentavano diversamente : essi si sforzavano di evitare i vocaboli del vernacolo natio ricorrendo ora al latino ora ai grandi scrittori toscani.

(5) «Breve Storia della lingua italiana» B. Migliorini - Baldelli edit. Sansoni, 1973, p. 92.

(6) B. Migliorini, I. Baldelli, «Storia della lingua Italiana», edit. Sansoni 1973, p. 177.

vita universitaria che prima si era manifestata solamente a Bologna si estese a varie sedi. Intensa è la vita religiosa. Nel campo scientifico, il Duecento segna il trionfo della scienza greca passata attraverso l'interpretazione di Averroè e degli altri maestri arabi. In questo periodo è necessario ricordare la grande fioritura dell'architettura.

In ogni luogo dove fervono le attività umane si possono, al servizio di nuove nozioni che acquistano consistente fisionomia e valore sociale, coniare nuove parole o mutare i significati delle antiche, ovvero si possono accogliere a adattare vocaboli forestieri. Una rapida occhiata alla consistenza del lessico di quel periodo ci fa constatare che il fondo più stabile è costituito dalle parole ereditarie giunte dalle generazioni precedenti mentre si coniano nuove parole innumerevoli : il «carroccio», simbolo del comune, la tipica istituzione del Medio evo italiano, «libero» guadagna terreno su «franco» (adesso la parola franco torna essere usata con l'antico significato «libero» : zona franca) ; a causa di complesse vicende la parola «contado» cambia significato : anzichè «territorio di cappagna», e contadino viene a dire «coltivatore dei campi».

La circolazione del denaro è una delle cause della formazione delle parole : ragione nel significato di «conto», e di «contabilità (col derivato ragioniere) ; saldare, scontare, cambio secco ecc.

Il duecento è ricco di gallicismi : la terminologia del «cavallo» il destriero, il corriere, il palafreno ; così pure numerosi sono i termini di guerra : aste, schiera, foraggio, foriere, ostaggio ecc.

Le relazioni con gli Arabi sia per la loro dominazione durata due secoli e mezzo in Sicilia, sia per la loro predominanza marittima esercitata per molti secoli nel Mediterraneo, sia per la loro importanza in alcune scienze (astronomia, medicina ecc), furono degli eventi storici che ebbero un grande effetto sociale in questo periodo. Vennero in uso molti termini marittimi come «darsena» cioè «arsenale», «libeccio», «scirocco», «cassero» e termini commerciali : «magazzino», «dogana», «tariffa», «zucchero», «zafferano» ecc ; termini di matematica : algebra, logaritmo ecc ; termini di astronomia : Zenit, auge ecc. La terminologia medica ebbe una lunga e forte influenza : taccuino, nuca, sciroppo ecc. Non va dimenticata l'abilità degli Arabi come coltivatori grazie alla quale penetrarono molti nomi di piante : «limone», «spinaci», «zibibbo» ecc.

Alle istituzioni del mondo islamico si riferiscono alcuni vocaboli : «Sultano», «califfo».

Mentre il telegrafo, avendo bisogno di uno stile economico, ha creato e divulgato termini composti e giustapposti; nel 1954 fu pubblicato un eleico delle voci composte p. es. Copiafattura, secondaclasses, ecc.

Per concludere, sono tanti i fattori del mutamento linguistico che ne ho trattato alcuni soltanto mettendo in rilievo la loro importanza e il loro ruolo nel contribuire alla creazione e divulgazione di nuovi termini. Tuttavia non bisogna dimenticare il grande ruolo di altri fattori come il cinematografo, l'industrializzazione, la vita politica, e centri di cultura, gli scambi intellettuali, gli scambi commerciali e gli scambi internazionali tutti questi fattori hanno una grande influenza sul mutamento sociale che, da parte sua, influisce sul mutamento linguistico.

Tracce di fattori sociali nel lessico italiano in varie epoche :

Ho già accennato all'importanza di alcuni fattori per il mutamento linguistico e uno di essi è il fattore sociale.

Leggendo la storia della lingua italiana si nota subito il peso del fattore sociale sull'evoluzione della lingua latina madre della lingua italiana, sul suo mutare in latino volgare e infine nel suo trasformarsi in lingua italiana. Non intendo che la mia ricerca, sotto questo titolo, segua il metodo diacronico, cioè seguendo l'influenza del fattore sociale sull'evoluzione della lingua nel corso del tempo, nè il metodo sincronico, cioè trattando un solo periodo di tale evoluzione. Voglio, soltanto mettere in rilievo alcuni noti fattori sociali, e di mostrare quanto questi fattori abbiano influenzato in certi periodi la creazione di nuove parole. Per parlare dei fatti lessicali nel duecento, bisogna accennare alla vita politica che disegna e forma delle condizioni sociali migliori le quali a loro volta hanno un'influenza notevole sul lessico italiano. La vita politica in quell'epoca è dominata dalla poderosa figura di Federico II, e alcune direttrici dell'azione di Federico hanno importanza durevole : l'epoca di riordinamento amministrativo del regno di Sicilia, fondata su funzionari anzichè sul tradizionale regime feudale ed ecclesiastico, l'opera di legislazione ripresa come continuazione del «Corpus Iuris» giustiniano. A causa del sentimento d'indipendenza che i Comuni possiedono fallisce il tentativo di Federico di riunire sotto un solo governo il Regno e quella parte d'Italia che non dipendeva direttamente dal pontefice, mentre a Firenze ricevono nuovo impulso Guelfi e Ghibellini che, si può dire, rappresentavano le fila dell'opposizione a Federico. La vita culturale segnò un gran passo : si compivano osservazioni naturalistiche, si disputava di cose matematiche e si promuovevano tradizioni dal greco e dall'arabo. La

non solo per la sua efficacia sulla lingua dei lettori, ma anche su quella degli scrittori, costretti ad uscire dalle loro torri d'avorio e a parlare con un pubblico vario e vasto, entro limiti di spazio delimitati».

Per studiare il lessico dei quotidiani conviene considerare dapprima l'accogliimento del pubblico.

Molti linguisti hanno svolto parecchi studi sulla lingua dei giornali cercando di designare un ordinamento adeguato dell'uso *lessicale*. A questo proposito Maurizio Dardano, in uno studio, da lui fatto sulla lingua dei giornali, pubblicato sul libro della SLI (Società di linguistica Italiana) Roma, 1973, dice : «Per ordinare in modo adeguato i materiali lessicali che compongono la cronaca politica e quella cittadina mi è sembrato opportuno raggruppare i pari esitiformali, dotati di specificità, nei seguenti sottocodici ; (1) politica, (2) burocrazia, (3) tecnica - scienza, (4) finanze - economia» e dice ancora «comuni tradizioni e condizioni di sviluppo determinano un largo condominio del lessico e un'ampia convergenza di linee evolutive : così che le impongono non tanto diversi usi lessicali, quanto piuttosto diverse modalità d'uso delle stesse unità ed espressioni. Nello stesso senso agiscono altri fattori di differenziazione formale che consistono nelle direzioni del messaggio verso determinate classi o gruppi sociali, nelle sue diverse finalità (discorso didattico, polemico, di approccio, di propaganda, referenziale ecc) e funzioni (simulazioni (simulazione, mascheramento, connivenza) »).

Insomma, leggendo gli studi svolti sulla lingua dei giornali e leggendo i giornali stessi (come periodici, riviste settimanali, ecc) si nota la loro influenza nella divulgazione di nuove parole e di terminologie scientifiche e tecniche. Non che la radio, la televisione e il telegrafo, come mezzi di comunicazione e fattori del mutamento linguistico, hanno la loro efficacia nel divulgare la cultura e nel creare un proprio stile, o meglio direi una propria lingua che viene inserita nella lingua nazionale. Però se la lingua stampata è dovuta al libro e ai giornali, la lingua parlata è dovuta alla radio e alla televisione le quali mirano ad una pronuncia modello e all'unificazione della pronuncia nazionale :

(4) «In altri paesi, dove le varietà di pronunzia sono grandi, ma quella normale è molto apprezzata, si è fatto molto perchè gli annunciatori si attengano a una pronuncia tipica. In Italia l'ente radiofonico ha seguito una politica ora più rigorosa ora meno (cf. il mio volumetto pronuncia fiorentina o pronuncia romana ? Firenze e 1949»).

(4) B. Migliorini «lingua Contemporanea» p. 15 ed Sansoni - Firenze 1963.

dalla famiglia e dalla regione natia e ha contatti con commilitoni e superiori di altre terre, designa, con loro, un mondo di concetti e di oggetti vastissimo.

Le gare sportive radunano periodicamente atleti d'ogni provincia, commuovono le folle con il tifo, e hanno fatto nascere un particolare stile epico-enfatico (2).

L'amministrazione pubblica che muta col passar del tempo e che è diventata, negli ultimi tempi vastissima, per le crescenti funzioni degli organi dello stato e degli enti locali ha sempre avuto una grande influenza in tutte le età della lingua. « All'amministrazione si deve la fortuna (e talora anche la creazione) di termini generici, che raggruppano sotto un vocabolo unico nozioni per cui la lingua comune aveva solo termini specifici. Una valigia, una cassa e una bicicletta costituiscono per l'amministrazione ferroviaria tre colli : Una bicicletta, un automobile e un autocarro sono tre veicoli, un aeroplano e un idrovolante sono due velivoli : tutti e cinque sono mezzi di trasporto » (3).

Si sono inoltre dei fattori (mezzi di comunicazione o informazione) come la stampa, la radio e la televisione che hanno una parte molto attiva nel mutare della lingua. Sono senz'altro mezzi di comunicazione (o informazione) in quanto esercitano un'enorme influenza nella trasmissione della lingua.

Questi mezzi possono essere considerati fattori del mutamento linguistico perchè ciascuno di essi ha portato delle rinnovazioni alla lingua e ha creato un proprio stile per far giungere al pubblico la materia d'informazione.

Mi associo al Migliorini quando afferma che « è inesatto, e perciò ingiusto, parlare di lingua giornalistica, in generale. In prima linea, c'è differenza fra giornale e giornale. Poi se la parte delle informazioni mondiali risente spesso della provenienza straniera e della insufficiente rielaborazione, se la cronaca di provincia presenta talora sciatteria e pretenziosità mal congiunte, altre parti del giornale, affidate a scrittori di maggior responsabilità costituiscono per il pubblico un alimento intellettuale notevole ; così le corrispondenze speciali in cui scrittori militanti trasfondono le esperienze della vita molteplice, così soprattutto la terza pagina. La quale va considerata

(2) G. Devoto, in «lingua Nostra», I, 1939, pp. 17-22 ;
C. Bascetta, Il linguaggio sportivo contemporaneo, Firenze 1962.

(3) B. Migliorini, «La lingua contemporanea» p. 23 Sansoni Edit. Firenze.

giorni : e a fatica pronunciano termini che non hanno assunto senso dispregiativo per evitare quelli che abbiamo citati (ossia agricoltore, coltivatore, rurale).

Certo, i responsabili di questa prospettiva sfavorevole sono gli abitanti delle città, quelli stessi che non hanno esitato a attribuirsi il pregio dell'urbanità. La prospettiva si rispecchia nelle due serie correlative dell'«urbanità» e della «rusticità» è, com'è ovvio, quella degli abitanti della città : e ha potuto imporsi nelle varie lingue

PERCHE IN GENERALE SONO ESSE, LE RESONE PIU COLTE ?, CHE SI IMPONGONO NELLE LINGUE.

Non appena i contadini s'inurbano uscendo dalla loro rusticità, imparano anch'essi a disprezzarla e a partecipare della prospettiva degli abitanti della città. E in tali occasioni che si divulgano termini «obbiettivi», non spregiativi, come quelli che abbiamo citato (agricoltori, coltivatori, rurali).

Insomma, quello che va sottolineato è che la tendenza peggiorativa di molte parole è l'espressione del punto di vista di un gruppo sociale più o meno individuabile, punto di vista che ha potuto imporsi alla lingua generale in seguito a circostanze favorevoli, che bisogna cercare di determinare.

Come nei grandi fiumi affluiscono e si mescolano placide acque di lago e torrenti fangosi, ed è ben difficile scernere le onde confuse nella corrente, così nelle singole lingue affluiscono e man mano nei secoli s'incorporano parole provenienti dagli ambienti più diversi : tocca ai linguistici, se pure è ancora possibile, scoprire gli indizi che permettono di identificare questi ambienti e le loro consuetudini così si trovano, cristallizzati in varie parole, tracce di punti di vista diversi e talora opposti ».

Fra le condizioni sociali che presentano circostanze degne d'attenzione la sempre maggiore partecipazione delle donne alla vita pubblica : Questo fatto sociale ha portato a numerose coniazioni di nomi di professioni femminili, e parecchie voci come autrice, direttrice, dottoressa, professoressa, patronessa sono diventate normali.

Un altro fattore sociale che ha continuato a esercitare con efficacia, da secoli, sul mutamento linguistico e sulla formazione delle nuove parole è la scuola.

La vita militare, anch'essa, continua ad agire sulla lingua : il soldato che passa mesi o anni, durante il periodo della guerra, lontano

Alcuni fattori del mutamento linguistico :

Non si può negare l'influenza che esercitano i processi psicologici, sociali e culturali sul mutamento linguistico. Proprio come la comprensione del comportamento sociale riflesso nel linguaggio deve dipendere da una teoria generale della società, così la comprensione del mutamento linguistico deve dipendere da una teoria del contatto e del mutamento socioculturale. Gli abitanti di aree urbane sono più inclini alla sostituzione della lingua mentre gli abitanti di aree rurali (più conservatori e più isolati) lo sono meno. I movimenti di fedeltà linguistica, o per il ripristino di una lingua o per la sua conservazione hanno di solito la loro origine e anche la loro più grande presa nelle Città.

Gli intellettuali e la classe media, entrambi quasi esclusivamente urbani, sono stati spesso i primi sostenitori della conservazione linguistica, nelle società composte sia di popolazione rurale che urbana. Anzi i gruppi urbani sono stati, in generale i primi promotori, organizzatori o mobilizzatori anche per settori diversi della lingua, oltre il comportamento linguistico e il comportamento nei confronti della lingua. Così mentre piccoli gruppi rurali possono aver avuto più successo nello stabilire modelli di interazione e strutture sociali tradizionali relativamente autosufficienti, i gruppi urbani, esposti all'interazione in reti più frammentate e specializzate, possono presentare tentativi più consapevoli, organizzati e originali per conservare o ripristinare o mutare la loro lingua tradizionale. Il contesto urbano facilita il mutamento. La direzione di questo mutamento, però non ha sempre favorito la sostituzione della lingua a spese della sua conservazione.

A proposito del ruolo linguistico degli abitanti urbani verso quelli rurali, trovo interessante citare l'idea del Migliorini che nel frattempo afferma le stesse prospettive : (1) « ... Così, le parole che designano gli abitanti della campagna hanno quasi sempre una sfumatura sfavorevole, indicante mancanza di educazione, goffagine : questo già nella lingua greca e latina e ora in tutte le lingue della nostra civiltà europea.

Rustico, villano, campagnolo, contadino, bifolco cafone hanno preso significato spregiativo in funzione di uno squilibrio sociale che si è presentato in forme più o meno simili dall'antichità ai nostri

(1) B. Migliorini, «Decadenza delle parole» pubblicato sulla rivista «Cultura e Scuola» Anno XI - N° 44 Ottobre - Dicembre 1972.

testimonianza», e poiché lo storico deve riferirsi ai singoli parlanti, ed a parlanti concreti, non gli sono attingibili che gli scrittori, testimoni della «dialettica di ossequio o di ribellione alla tradizione attraverso cui la lingua si rivolge riflettendo in modo tutto suo lo svolgersi d'un cultura». Il limite di questa impostazione è che essa tende a dissolvere la storia della lingua nella stilistica, tende cioè a perdere di vista il nesso generale a vantaggio del caso singolo, ed in particolare del caso singolo dello scrittore, che gode di un privilegio non del tutto giustificato.

Diversa invece la posizione del Devoto : per lui non è accettabile la riduzione della «storia della lingua» alla grammatica storica nè alla considerazione di singoli fenomeni, isolati dal sistema di cui fanno parte ; egli non aderisce all'impostazione terraciniana, sia perchè avverte bene il pericolo di scivolare verso l'estetica, sia perchè non ritiene sufficiente la dialettica fra individuo e tradizione invocata da Terracini. Per Devoto importa l'interna articolazione dell'unitario istituto linguistico in lingua letteraria, dell'uso, espressiva e tecnica ; e lo storico della lingua ha il compito di seguire la dialettica dell'affermarsi o indebolirsi delle tradizioni che si intersecano e di studiare le forze che determinano queste vicende.

I rapporti tra lingua e società sono stati sempre oggetto di vivo interesse nella storia della linguistica, ma solo negli anni '60 questo interesse si è sviluppato, creando una sua epistemologia e metodi di lavoro specifici. In Italia, data l'importanza degli studi dialettologici che direttamente o indirettamente avevano affrontato problemi di sociolinguistica, l'ambiente era abbastanza preparato ad accogliere studi e metodi di questo tipo : infatti l'VIII Congresso annuale della società di linguistica italiana ha avuto per tema «Aspetti socialistici dell'Italia contemporanea», e a Trieste si è svolta una conferenza Internazionale sulle Minoranze, in cui finalmente sono stati presi in considerazione anche gli aspetti linguistici. Voglio dire che la sociolinguistica e i campi affini non sono per l'Italia una novità : ci basti segnalare la presenza (o, talvolta, la preponderanza) di aspetti socio-linguistici in certe opere di studiosi come Tullio De Mauro, Corrado Grassi e in generale la scuola torinese (Berruto 1970, Pautasso 1969), il Compianto Oronzo Parlangeli, Giovanni Battista Pelligrini, Manlio Cortelazzo, Giuseppe Ftancescato, Emilio Peruzzi, Temistocle Franceschi e Luigi Rosiello, per non citare che la generazione di mezzo. Quanto ai maestri delle precedenti generazioni si ricordano alcuni degli scritti di Carlo Tagliavini Bruno Migliorini, Luigi Heilmann e, soprattutto, di Benvenuto Terracini.

L'INFLUENZA DEI FATTORI SOCIALI SULLA CONSISTENZA DEL LESSICO ITALIANO

a cura di

Dr. MOHAMMED SAID SALEM EL-BAGOURI

I fattori Sociali

Molti sono i fattori sociali che influenzano i mutamenti linguistici, che avvengono col passar del tempo e che interessano i diversi rami della linguistica : fonetica, fonologica, morfologica e lessico. È data l'importanza di questi fattori (storici, politici, sociali, scientifici ... ecc.) e data la mole del mutamento linguistico mi sono dedicato in questa tesi a trattare soltanto quella parte riguardante il lessico italiano e quanto questo viene influenzato dai fattori sociali ; in altre parole cercherò in questo modesto lavoro di esporre l'importanza dei fattori sociali per la formazione e la creazione di nuove parole italiane.

A parer mio la lingua è il riflesso e il deposito stratificato delle forme di vita e di pensiero d'una nazione. Circa il nesso nazione-lingua prenderò un esame l'opinione di alcuni dei tanti studiosi e scienziati del campo linguistico italiano confrontandoli fra di loro.

Quando dal 1768 Herder stabilisce che la lingua nazionale racchiude nella sua storia la traccia più significativa e più evidente della vita della nazione (naturalmente inclusa la vita sociale), viene posta la premessa indispensabile perchè il nesso nazione-lingua dia luogo ad una storia della lingua come parziale, ma estremamente illuminante aspetto della storia nazionale. Per Migliorini la ricetta per una storia della lingua novecentesca potrebbe formularsi in questo modo : una sintesi selettiva di grammatica e lessicologia storiche (= storia interna) inserita e distribuita in una cornice di informazioni sulle vicende della collettività dei parlanti, o meglio su quelle vicende che abbiano un diretto rilievo per la lingua (= storia esterna). Come in tutte le ricette, è facile riscontrare un diverso modo di proporzionare gli ingredienti, che è poi una manifestazione della più generale discussione e divergenza di idee sull'importanza dei fattori interni o esterni alla lingua nel suo mutare. Per Terracini : la storia di una lingua, ad esempio del greco, non può essere che «la storia della civiltà greca, vista attraverso i monumenti linguistici che di essa sono

5. EUGENIO DONADONI Storia della Letteratura Italiana Carlo Signorelli, Milano 1960.
6. VINCENZO GAZIANO Letteratura Italiana a Civiltà Europea Palermo 1969.
7. FERDINANDO GIANNESI La grande antologia della Letteratura Italiana dalle origini al Quattrocento Vol. I - Selezione del Reader's Digest Milano 1971.
8. ANTONIO VISCARDI Storia Letterandia, d'Italia. Le Origini F. Vallardi 1957.

mediche, nelle arti. L'Italia, ormai definitivamente uscita dalla staticità del medio evo, che fu, più che un periodo di barbarie, un periodo di stasi e di passività dovuto anch'esso a una particolare situazione politicoreligiosa, comincia a ornarsi di quelle che sono tutt'ora fra le maggiori opere architettoniche di quel periodo : chiese, palazzi comunali o podestarili, torri, mura. Le città cominciano ad assumere aspetto di città ; e la vita cittadina permette quegli scambi di pensiero che portano alla formazione di scuole e di cenacoli. Sono appunto le condizioni sociali e politiche della città di Firenze, verso la fine del tredicesimo secolo, che permisero al giovane Dante di frequentare il gruppo degli Stilnovisti e di diventarne il portavoce ed il massimo esponente ; come non possiamo negare che fu il trauma subito a causa di circostanze politico-militari che dette alla sua arte l'impronta tutta particolare che ritroviamo nella «DIVINA COMMEDIA».

Non è forse inutile aggiungere come la accresciuta mole degli scambi commerciali e la maggiore possibilità di viaggi in quel determinato periodo permise che la lingua stessa si arricchisse di vocaboli venuti da altre lingue : prima di tutto la nomenclatura militare, derivata dalla lingua germanica ; termini anatomici, derivati dal longobardo ; termini marinareschi di derivazione bizantina ; molti vocaboli di origine francese, importati d'oltralpe ; e l'importantissima traccia lasciate dagli arabi in Sicilia, che grazie alle mutate condizioni sociali e politiche potè estendersi alla lingua volgare della Toscana, e, di conseguenza, alla lingua italiana.

Come abbiamo visto, la forza creativa del popolo italiano, pur in mezzo ad aspri contrasti, seppe non solo riconquistare la sua libertà, ma con essa tornare ad un alto grado di civiltà che, divenendo orme per altri popoli, segnerà la via di più profonde conquiste nel campo del progresso umano.

BIBLIOGRAFIA

1. «UTET» Storia d'Italia
Unione Tipografica Editrice, Torinese 1959.
2. ANTONIO MONTI Storia Politica d'Italia, (Vol. 1) Dott. Francesco Valardi, Milano 1948.
3. FRANCESCO DE SANCTIS Storia della Letteratura (Vol. II)
Gius. Laterza. Bari, 1965.
4. NATALINO SAPEGNO Storia della Letteratura Italiana (Vol. VII) Garzanti 1972

Fossalta, dove l'esercito condotto dal figlio Enzo fu sconfitto, e il figlio stesso fatto prigioniero.

Per ovviare alle lotte di fazioni, spesso i Comuni stessi danno il sommo potere a un podestà straniero che, per tale sua qualità, fosse neutrale in quelle lotte e mantenesse una certa equità negli eccessi delle passioni scatenate.

In alcuni altri Comuni, le Corporazioni artigiane, unite in sodalizio, formano un organismo politico, che con leggi, istituzioni, regole proprie, costituisce come uno Stato entro lo Stato. Questo sodalizio è retto da un Capitano del Popolo, che sovente è chiamato anch'esso da altre regioni. Sarà infine quest'ultima forma di governo che darà origine alle Signorie, quando per la difesa dei propri interessi, minacciati dalle lotte di partito, i cittadini decideranno che qualche aristocratico signore, di antica stirpe, prenda in mano la reggenza dello Stato.

Ed ecco che la nuova vita dei Comuni con la conquista dell'autonomia, e con la floridezza delle loro industrie e dei loro commerci, creò di rimando un interesse nuovo per le forme del pensiero e dell'arte. Si rinnovano gli studi di filosofia e di teologia, si ritorna allo studio del diritto romano e sorgono scuole di fama europea, come quella di Bologna, torna in onore la poesia essenzialmente cavalleresca in Francia, lirica in Provenza, e in Italia.

Anche la lingua volgare, da tempo parlata sotto forma di dialetti vari in tutta Italia, con le maggiori possibilità di scambi e con la maggiore diffusione di scritti e di notizie di ordine artistico e letterario, tende verso un fenomeno di unità : fenomeno che appare vivissimo per ciò che concerne il dialetto toscano, che in breve soppianta il siciliano nell'espressione poetica grazie alla maggiore arte dei suoi fautori. Infatti è grazie al livello di ciò che fu scritto in lingua toscana se oggi tale dialetto è diventato la lingua italiana, la lingua di Dante ; solo grandissimi scrittori e grandissimi poeti avrebbero potuto imporre la loro forma d'espressione a tutta una nazione, soprattutto in un momento in cui il latino era ancora considerato la sola lingua degna di una produzione letteraria (basti ricordare l'equivoco in cui cadde ancora, quasi un secolo più tardi, il Petrarca, equivoco confermato, come al solito, dalla critica ufficiale, che l'incoronò in Campidoglio per il suo poema «L'AFRICA», scritto in latino).

F'in dai primissimi anni del tredicesimo secolo, la penisola italiana è percorsa non solo dai trovatori di stampo provenzale, ma da giovani studiosi in cerca di Maestri nelle scienze giuridiche, nelle scienze

e accettare battaglia in campo aperto presso Legano, dove fu gravemente sconfitto (29 maggio 1176).

Questi fatti storici che apparentemente esulano dal rapporto tra condizioni politiche e evoluzione artistico-letteraria, sono in realtà la base prima di una rinnovata coscienza politica italiana che si rifletterà a lungo nella letteratura e nella poesia. I Comuni rimangono Comuni, gelosi della loro indipendenza rispettiva : ma dinanzi al nemico straniero, immediatamente si uniscono per formare un fronte comune. Ed ecco apparire uno dei temi che verranno sviluppati più tardi attraverso i secoli dai sommi poeti italiani da Dante all'Alighieri e al Leopardi ecc. : amor di patria e amore della libertà : sentimenti dotati di grande forza data la loro assoluta sincerità.

Con la pace di Costanza i Comuni ripresero il loro sviluppo economico, estendendo ciascuno la propria influenza sui Comuni minori e più vicini, unendo all'espansione economica anche l'espansione politica. Si accrebbe il numero delle industrie, spacialmente di quelle tessili, in Lombardia e Toscane, facendo larga esportazione di merce manifatta nella regioni d'Europa. Alcuni Comuni, battendo monete pregiate d'oro e d'argento, si accaparrarono la fiducia di grandi Stati d'Europa. Lombardi e Toscani fondarono banchi di scambi nelle più lontane città, favorendo il credito e facendo lauti guadagni. La borghesia comunale crebbe di potenza organizzando le associazioni di mestiere, le corporazioni, che da private divennero presto enti politici che superarono presto l'aristocrazia terriera. Le forze di rinnovamento borghesi e le forze dell'aristocrazia, seguite sempre da larghi strati della popolazione si divisero in partiti che presero la denominazione di Guelfi e Ghibellini, usurpando i nomi delle due fazioni che si combattevono per il predominio nell'Impero in Germania.

I Guelfi ebbero come sostenitori i pontefici, i Ghibellini si appoggiarono all'autorità degli imperatori ; gli uni erano difensori delle libertà comunali, gli altri per lo più parteggiavano in difesa dei loro interessi feudali. I contrasti fra le fazioni furono violenti e secondo il prevalere dell'una e dell'altra, i Comuni stessi divennero o Guelfi o Ghibellini. Federico II, che voleva riprendere rispetto ad essi la politica autoritaria di Federico Barbarossa, pur avendo riportato sulla rinnovata Lega Lombarda una grande vittoria a Cortenuova il 27 novembre 1237, non ottenne alcun pratico risultato, non essendo riuscito a piegare i Comuni maggiori ; anzi nella lotta contro le città Guelfe, in seguito, subì gravi rovesci, come a Parma, dove il suo campo trincerato fu preso e distrutto dalle milizie comunali, e alla

della Dieta, non debbono più fare leghe tra loro, non possono ritenere abrogati tutti i poteri feudali, senza il consenso imperiale, debbono rispettare i feudi nella loro integrità territoriale, devono al Sovrano tutte le regalie d'uso. Tutti i contasti tra città e città devono essere decisi dall'Imperatore. I Comuni devono accettare un messo imperiale che avrà ingerenza in tutte le questioni e anche il sommo potere giudiziario in nome dell'Imperatore.

Accettare le imposizioni della Dieta di Roncaglia significava per i Comuni rinunciare alla loro indipendenza faticosamente conquistata. La prima città a ribellarsi fu Milano, seguita dalla fedele Crema e quando si presentarono i legati dell'Imperatore per eseguire i suoi ordini e porre a capo della città, al posto dei Consoli, un magistrato imperiale, i Milanesi insorsero e li cacciarono via. L'Imperatore impose la sua volontà con la forza e fu spietato nella repressione : Crema e Milano furono distrutte. Per qualche anno, le cose procedettero secondo le decisioni di Roncaglia, ma la severità dei magistrati imperiali nell'applicarle approfondirono il malcontento. La lega Veronese, formata da Verona, Vicenza, Padova ed altre città del Veneto e poi il Patto di Pontida, del 7 aprile 1167 tra le città di Bergamo, Brescia, Mantova e Cremona e i Milanesi della distrutta Milano, indi ancora la conferma di questo patto nella Lega Lombarda del 10 dicembre 1167, fatta in unione con la Lega Veronese e con le città di Lodi, Ferrara, Modena, Piacenza, Parma e con Novara, Como, Asti, Tortona, Ravenna, Rimini, Forlì ed altre minori, dimostrano il profondo distacco che si era prodotto negli animi delle popolazioni dei Comuni dalle concezioni feudali e che, se pur si poneva l'eccezione della fedeltà all'Imperatore, non si voleva a nessun costo rinunciare alle libere istituzioni di cui ormai quelle popolazioni godevano.

Malgrado questo rispetto proclamato dalla Lega Lombarda verso l'Imperatore, le trattative per una soluzione pacifica del conflitto non ebbero alcun risultato positivo.

Ad accrescere nei Comuni la fede nella santità della lotta, s'aggiungeva l'appoggio dato dal Papa Alessandro III alla Lega. Ormai il conflitto non poteva risolversi che con le armi. Federico Barbarossa tentò prima l'assedio di Alessandria, città nuova sorta alla confluenza del Tanaro con la Bormida e così chiamata in onore di Alessandro III, ma dovette interromperlo per il sopraggiungere degli alleati. Tentò ancora nuove trattative per non spingere le cose al peggio, ma alla fine dovette ridiscendere in Italia con un nuovo esercito

della Giustizia e il comando militare. Il loro potere è determinato dagli Statuti, complesso di leggi costituzionali, stabiliti da un Consiglio maggiore, che rappresenta le maggiori famiglie del Comune, a cui spetta il potere legislativo e che ha ingerenza nella risoluzione dei maggiori problemi della collettività. I Consoli sono inoltre assistiti da un Consiglio di credenza. Tutta la vita politica dovrebbe svolgersi nelle assemblee di popolo dette Arengo o Parlamento, a cui dovrebbero essere sottoposte tutte le deliberazioni di maggiore importanza; ma per il fatto di essere troppo numerose, non è grande la loro influenza, limitandosi al compito di approvare o di disapprovare le proposte deliberazioni. Caratteristica è la costituzione militare dei Comuni, per cui tutti i cittadini validi sono obbligati a servire, in caso di necessità, sotto le insegne del Comune dai 20 ai 60 anni, ciascuno secondo il suo grado civile, i nobili e i ricchi tra i «milites» (cavalieri), e il popolo tra i «pedites» (fanteria).

Il suono delle campane della torre comunale serve a chiamare all'Arengo il popolo, per le deliberazioni comuni e a radunare gli uomini validi alle armi in difesa del Comune, in caso di pericolo o di guerra. Periodo rude, poco propizio a qualsiasi forma d'arte fuorchè l'architettura che si sviluppa in funzione della difesa e della struttura sociale. Ogni città si racchiude entro mura ben fortificate, e si costruiscono palazzi simili a cittadelle, sede del governo comunale. D'altra parte si restaurano per la facilità degli scambi commerciali le antiche «vie» romane e se ne aprono di nuove. I contatti anche umani tra città e città ne sono naturalmente assai facilitati.

Lo stato giuridico dei Comuni è caratterizzato da una contraddizione di forma e di realtà; essi si sono resi indipendenti strappando all'autorità imperiale, a poco a poco, molti privilegi: hanno amministrazione propria, il potere giuridico, battono moneta, prendono deliberazioni a loro piacimento, hanno milizie proprie e mura, armi e stendardi, regolano i rapporti politici e commerciali con altre città, possono fare guerra e seguire scopi espansionistici a danno di altri Comuni; per cui sono in realtà indipendenti, ma formalmente fanno parte dell'Impero, Stato Sovrano, a cui giuridicamente sono soggetti.

Ed è appunto su questo diritto incontestabile che Federico Barbarossa basa la sua azione per ristabilire intiera la sua sovranità sui Comuni d'Italia. Alla Dieta di Roncapia del Novembre 1158, alla presenza dei feudatari, dei Consoli, dei Comuni, dei più valenti giureconsulti, egli può fare revocare a buon diritto tutti i privilegi ed i poteri che i Comuni s'erano assicurati e ristabilire tutte le prerogative feudali ed imperiali. I Comuni, secondo le deliberazioni

Così le città crescono di popolazione e d'importanza secondo lo sviluppo delle loro attività e dei loro commerci.

Esse si arricchiscono di artigiani che vedono più apprezzata la loro opera e ricercati i loro prodotti, che ingrandiscono le loro botteghe e divengono maestri d'arte, dirigendo il lavoro dei loro operai. La necessità di commerci sempre più ampi crea la formazione di nuove strade di collegamento tra contado e città e tra città; presto si stabiliscono tra i vari centri anche trattati particolari di commercio. Lo sviluppo economico e demografico porta naturalmente queste città ad estendere la loro influenza sul-contado, per cui, specialmente in Italia settentrionale, la città, come unità politica, non s'intenderà senza il complesso del suo contado.

Siamo in un periodo in cui lo sviluppo economico ancora incipiente assorbe la totalità degli interessi speculativi. D'altra parte il volgare è sempre più parlato di città in città, di regione in regione, mentre il latino, lingua ufficiale, viene sempre usato per contratti, protesti, giuridici ecc.

I vescovi-conti sono interessati a questo sviluppo della città, perchè ciò accresce la loro autorità e diminuisce quella dei signori del contado; appoggiandosi essi soprattutto a quelle forze nuove cittadine che, se non apparentemente, sostanzialmente portano ad un rivolgimento del sistema feudale. Il consolidamento di tali forze non avviene contemporaneamente in tutte le regioni dell'Europa Occidentale e in special modo in Italia; esso dipende dalle condizioni ambientali di ciascuna città e della posizione in cui si trovano. Le città marinare, ad esempio, sono le prime ad affermare la loro autonomia, e nella pianura padana, Milano, Verona, Asti, Como, Pavia.

Ma si può ben stabilire che dopo la prima Crociata e cioè già nei primi decenni del secolo XII°, le principali città dell'Italia Settentrionale e Centrale hanno già una loro fisionomia politica e commerciale ben determinata. Lentamente l'amministrazione di questi complessi cittadini passa dalle mani dei vescoviconi in quelle di magistrati locali; questi in un primo tempo sono signori che hanno un interesse sul contado e cercano di diminuire sempre più i loro vincoli feudali, onde il comune viene ad avere un carattere aristocratico; poi a poco a poco subentrano nelle cariche prima ricchi mercanti e poi anche gli artigiani, quando con il costituirsi delle corporazioni di mestiere, faranno sentire il loro peso sul Comune, non solo per il valore economico delle loro opere, ma anche per il valore politico delle loro organizzazioni. Nei primi decenni del secolo XII° vediamo i Comuni già diretti da Consoli, che hanno il potere esecutivo, l'amministrazione

letteratura italiana e cioè il DOLCE STIL NUOVO in Toscana. Non c'è dubbio che le rime della Scuola Siciliana furono uno stimolo ed un invito : ma tale stimolo e tale invito avrebbero potuto rimanere lettera morta se non avessero trovato le condizioni favorevoli ad essere accolti ; e cioè quelle civiltà, quella ricchezza materiale, quella facilità di scambi e di viaggi, quell'atmosfera tutta particolare che non si ritrova che nei periodi di prosperità, anche se tale prosperità è talvolta minacciata da fatti bellici e da crisi politiche ; anzi sembra quasi, dopo un attento studio dei fattori sociali e politici in rapporto all'arte, che i periodi più burrascosi siano pure i più fecondi per ciò che concerne la produzione artistica, sempre che vi sia per l'artista la possibilità di esprimersi liberamente.

Uno studio delle condizioni politico-sociali in Europa e specialmente in Italia alla fine del X° secolo ci mostra che un nuovo fervore di vita politica ed economica trasforma a poco a poco il costume e l'organizzazione feudale. Il sistema di economia chiusa, proprio della vita feudale, aveva avuto come conseguenza la paralisi sia dei commerci e delle attività insustriali, che delle attività culturali e artistiche. Attorno ai castelli dei signori, pochi artigiani erano sufficienti a provvedere il minimo necessario ad una popolazione rurale scarse e nella maggior parte costituita da servi della gleba. Già antichi centri cittadini che servivano per lo scambio dei prodotti agricoli, conservavano il nome di città, ma non una individualità propria, nè altra forma politica che quella feudale, ubbidendo in tutto al signore sia laico sia ecclesiastico. D'altro canto in tale periodo la sola attività letteraria notevole fu il passaggio dei trovatori che andavano da castello in castello, da villaggio in villaggio, portando con sè il messaggio di una poetica nuova, e seminando per così dire nel cuore degli uomini un desiderio di bellezza e di armonia. Il seme fu a lungo nascosto, ma la sua vitalità non si smentì e vedremo come quando le condizioni sociali divennero più favorevoli, si sviluppò in una magnifica messe d'arte e di pensiero.

Il nuovo fervore di vita in Italia si manifesta da prima con l'intensificarsi delle attività agricole, con l'introduzione di uno sfruttamento più razionale della terra, con l'aumento della popolazione, con il riscatto lento ma continuo dei servi della gleba in liberi coltivatori. S'innalza a poco a poco il tenore di vita, si moltiplicano le fiere nel contado e diventano sempre più animate le fiere nelle città dove confluiscono da campagne vicine e lontane e anche da altre città, mercanti con le loro merci da vendere e per comprare oggetti che possono scambiare altrove.

INFLUENZA DEL FATTORI POLITICO - SOCIALI SULLE ORGINI DELLA LETTERATURA ITALIANA

a cura di

Dr. HUSSEIN CHERIF OMAR

E' ormai noto che i fattori sociali ed economici influiscono profondamente su tutte le manifestazioni della civiltà umana, sia nel campo del pensiero che in quello dell'arte. Lo studio dei mutamenti storici e dell'evoluzione sociale dell'Umanità è sempre strettamente legato a quelle manifestazioni che a prima vista sembrerebbero esulare dal campo della vita pratica : intendo parlare dell'arte, che nelle sue varie manifestazioni e anche nel suo primo apparire, sembra dapprima un fenomeno spontaneo gratuito, squisitamente personale mentre in realtà nessuna opera artistica, dalle primissime civiltà dell'uomo e fino ai giorni nostri può essere avulsa dal contesto storico - sociale dell'epoca in cui fu creata.

Anche l'apparire di nuovi modi d'espressione, l'affermarsi di una nuova lingua nel campo letterario, oppure la creazione di una nuova scuola poetica, hanno radici storiche e sociali, il cui studio può contribuire a gettare nuove luci sul valore di tali esperienze. Per esempio una analisi della celebre «STORIA DI SINUHE», uno dei primi romanzi conosciuti nella storia dell'Umanità, non può essere completa senza lo studio parallelo dell'epoca presunta in cui fu scritto. E così sia detto per qualsiasi altra manifestazione del genio artistico creativo dell'uomo.

Sappiamo che i primi albori della letterature italiana, sono situati dagli storici alla corte di Federico II ; è evidente in questo caso come la prosperità raggiunta dalla Sicilia sotto l'egida di quel monarca, nonchè le condizioni particolari create alla sua corte, condizioni favorevolissime allo sviluppo sia delle scienze sia dell'arte, siano fra i principali fattori che determinarono lo splendore della «SCUOLA SICILIANA». Ma Federico II precorreva i tempi : non troveremo più corti come la sua che presso i grandi feudatari del Rinascimento, quando cioè l'arte, le scienze, la musica, la letteratura stavano già raggiungendo lo zenit di una meravigliosa perfezione.

Possiamo dunque chiederci quali furono i fattori sociali e politici che determinarono, grazie ad una concorrenza di circostanze favorevoli, l'apparire di ciò che molti critici considerano come il vero inizio della

- Il mito dell'America negli intellettuali italiani, Aretusa, Salvatore Sciascia Editore, I ediz., Caltanissetta-Roma, 1969.
- FERRATA, G. — Mortivi e pronunziamenti sul realismo, in Società I, II 1961.
- FERRETTI, G. — La letteratura del Rifiuto, Milano, Mursia, 1968.
- GALLO, N. — La narrativa italiana del dopoguerra, Società, Giugno 1950.
- L'ultima narrativa italiana, in Società, Settembre 1953.
- GERRATANA, V. — Lukàcs e i problemi del realismo, in Società, Dicembre 1953.
- Guarnieri, S. — Cinquant'anni di narrativa in Italia, Firenze, Parenti, 1955.
- LOMBARDI, O. — Narratori neorealisti, Pisa, Nistri-Lischi, 1957.
- LUTI, G. — La letteratura del ventennio fascista, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- MELE, A. — Il realismo dopo Verga, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1960.
- PULLINI, G. — Il romanzo italiano del dopoguerra, Schwarz, Milano 1961.
- VARI — Fascismo e Antifascismo (1918-1936), Lezioni e testimonianze, Feltrinelli, Universale Economica, I ediz. 1962.
- PAPA — Storia di due manifesti, Il fascismo e la cultura italiana, Feltrinelli, Milano.
- MAURO, W. — Carlo Bernari, in Letteratura italiana, I contemporanei, vol. II, Marzorati Editore, Milano, 1963.
- BELLONCI, G. — I tre operai di Carlo Bernari, in Il Giornale D'Italia, 20 Marzo 1934.

la negazione dei valori, cioè la negazione che esiste una scala di valori, e che sia lecito allo scrittore, ad un certo punto, privilegiare un certo valore sugli altri, e quindi scrivere un romanzo che, immediatamente, assuma un tono monoprospettico, un tono parenetico, un tono etico-politico. Dobbiamo affermare tuttavia che a nostro giudizio non spetta allo scrittore fare operazione di questo genere.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONELLI, S. — Dal decadentismo al neorealismo, in *Letteratura Italiana, Le Correnti*, Vol. II, Marzorati, Milano, 1956.
- LUKACS, G. — *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- *Il Marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1964.
- MANACORDA G. — *Storia della letteratura italiana contemporanea (1945 - 1965)*, Editori Riuniti, II edizione, 1970, Roma.
- PETRONIO, G. — *Guida al Novecento Letterario Italiano*, Plaumbo Editore, Palermo, 1970.
- SALINARI, G. — *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano Editore, Napoli, 1967.
- SAPEGNO, N. — *Compendio di storia della letteratura italiana*, Vol. III, *La Nuova Italia*, Firenze, Quattordicesima ristampa, 1962.
- ASOR ROSA, A. — *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1965.
- BARBERI SQUAROTTI, G. — *La narrativa italiana del dopoguerra*, Universale Cappelli, n. 109, 1968.
- *Dopo che è sorta l'alba*, in *Poesia e narrativa del secondo novecento*, Mursia, Milano, 1961.
- BO, C. — *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1951.
- *La battaglia del romanzo italiano*, in *L'Eredità di Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1965.
- DE TOMMASO, P. — *Narratori italiani contemporanei*, Roma, Ateneo, 1965.
- FALQUI, E. — *Tra racconti e romanzi del Novecento*, Messina, D'Anna, 1950.
- FERNANDEZ, D. — *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960.

del dopoguerra, cioè, a quelli che assolutizzarono la propria e personalissima esperienza, sacrificando l'esperienza tipica e collettiva sotto il fascismo o durante la guerra.

L'ultima istanza del grande realismo è la sua partiticità non intesa come arte di propaganda per un partito, ma come arte di parte ; l'arte infatti rappresenta sempre una posizione ideologica, una tendenza, come dice C. Salinari : «Se l'arte coglie il tipico attraverso la scelta di alcuni tratti della realtà, questa scelta presuppone un certo atteggiamento dell'artista di fronte alla realtà stessa, una posizione ideologica, una sua tendenza» (56).

Bisogna infine precisare che il realismo con la sua proiezione artistica dell'uomo nella sua totalità storica non «comporta affatto la negazione del colorismo, del dinamismo psichico e morale, inseparabili dal mondo moderno. S'oppone soltanto a un culto del colore, del momentaneo stato d'animo, che comprometta il carattere integrale delle figure e della tipicità obbiettiva dei personaggi e delle situazioni» (57). Le opere dei neorealisti del dopoguerra rispondono ad alcune di queste caratteristiche del grand realismo e sfuggono ad altre. Al concetto della partiticità dell'arte corrispondono le opere dei neorealisti del dopoguerra se anche po' confusamente e questo per la mancanza di una vera e propria chiarezza ideologica. Qui noi parliamo della media degli scrittori neorealisti che rappresentano il numero più cospicuo e nei quali notiamo un certo interesse, per riempire il vuoto della pagina, per un culto del colore, dell'esotico, della semplificazione della lingua fino a volerla scheletrita, ridotta al dialogo e al dialetto accompagnato da locuzioni volgari.

Il neorealismo del dopoguerra, nonostante i suoi difetti, rimane l'unico movimento letterario di massa e come tale cercò sempre di incidere sull'uomo, di creare un'arte popolare ed ebbe il merito di squalificare, anche se solo come fatto morale, uno dei momenti storici più funesti, il fascismo, ed esprime un interesse popolare di un rinnovamento sociale, politico ed economico.

Ci siamo soffermati su Lukàcs non soltanto perchè egli rappresenta la giustificazione teorica della letteratura neorealistica del dopoguerra, quanto per alludere a quel capovolgimento che interverrà alla crisi del neorealismo ; un capovolgimento inteso non come capovolgimento dei valori, cioè non mettere il borghese al posto del socialista o il reazionario al posto del rivoluzionario, ma inteso come

(56) C. Salinari, *Preludio e fine ...*, cit., p. 34.

(57) G. LUKACS, *Saggi sul realismo*, cit., p. 16.

esiste lo scrittore onesto del realismo critico borghese che appunto vede in Mann il suo più grande rappresentante. Esiste perfino, secondo Lukàcs, lo scrittore reazionario come uomo ma, essendo onesto, è rivoluzionario come scrittore : famoso è il caso di Balzac. « Uno scrittore realista della statura di Balzac - dice Lukàcs - quando l'intimo sviluppo artistico delle situazioni da lui disposte delle figure da lui create vengono in contraddizione con i suoi pregiudizi più cari o con le sue più sacre convinzioni, non esiterà un istante a metterle da parte e a scrivere ciò che egli vede in realtà» (52).

Balzac certamente è un conservatore come uomo ma in realtà ha attuato ciò che Lukàcs chiama «il grande realismo», cioè il realismo nonostante le opinioni personali dello scrittore. Nella costruzione dei personaggi, nei loro scontri, nell'elaborazione di una trama, se lo scrittore è onesto, inevitabilmente non può assegnare al rivoluzionario una funzione positiva, e viceversa al conservatore una funzione negativa.

La seconda caratteristica del realismo marxista, come dice Carlo Salinari, «è quella della sua assoluta storicità. La realtà è un processo dialettico e quindi è storia. L'arte che la rispecchia - e rispecchiandola si inserisce come un elemento di quella dialettica - non può che essere storica, strettamente collegata al momento e alle condizioni in cui sorge» (53). Anche questo dato sfugge quasi alla totalità degli scrittori neorealisti del dopoguerra in quanto essi, come abbiamo detto prima, parlando del fascismo lo trasformano in una categoria morale che lo vanifica come fenomeno storico.

La terza caratteristica dell'arte realistica è la sua tipicità intesa come particolare sintesi che unisce organicamente tra di loro il generico e l'individuale e quindi il tipico è la tendenza fondamentale che si può ritrovare in ogni singolo frammento della realtà, e che bisogna riuscire a cogliere senza astrarla dall'individuo concreto in cui si manifesta» (54). Dice ancora Lukàcs : «Il tipo diventa tipo non soltanto per il suo carattere medio e nemmeno per il suo carattere individuale, per quanto anche approfondito, bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinati, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico» (55). Questa tipicità dell'arte realistica sfugge a molti degli scrittori neorealisti

(52) G. LUKACS, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, PBE, p. 21.

(53) C. SALINARI, *Preludio e fine ...*, cit. p. 28

(45) *Ivi*, p. 29.

(55) G. LUKACS, *Saggi sul realismo*, cit. p. 15

I limiti del neorealismo del dopoguerra vanno dunque cercati nella sua impotenza esplicativa e quindi nel suo cadere nella semplice trascrizione mimetica del reale come pure in quella del parlato e del dialetto, cioè in quella sua incapacità di crearsi una poetica, in senso positivo, come quella del neorealismo degli scrittori del periodo fra le due guerre, da Pavese a Vittorini, da Moravia a Pratolini. Gli scrittori neorealisti del dopoguerra sono riusciti, sì, a rispecchiare la società ma il loro è un rispecchiamento, almeno nei minori che costituiscono la maggioranza, che non risponde al concetto di rispecchiamento lukácsiano, che è genericamente la dottrina estetica del marxismo in cui il neorealismo trovava la sua giustificazione teorica. Lukács, infatti, parlando di «grande neorealismo» e di «rispecchiamento» intendeva parlare di un «cogliere la realtà nelle sue direzioni di movimento, cogliere, cioè, il ritmo dialettico della realtà. Cogliere la realtà invece, come stasi vuol dire, secondo Lukács, tradire la realtà dato che il reale, essendo eminentemente una dimensione storica, non può essere colto veracemente se lo blocchiamo in un certo stadio. A questo proposito Lukács dice : «L'arte vera aspira alla massima profondità e comprensione, a cogliere la realtà nella sua totalità omnicomprensiva. Cioè essa indaga, penetrando il più possibile in profondità, quei momenti essenziali celati dietro la superficie, ma non li rappresenta in modo astratto, separandoli ai fenomeni ; bensì raffigura proprio quel vivo processo dialettico per cui l'essenza trapassa in fenomeno, si rivela nel fenomeno. L'arte vera, rappresenta dunque la totalità della vita umana nel suo moto, nel suo svolgersi ed evolversi» (51). Lukács teorizza, quindi, questo «cogliere la realtà» nelle sue direzioni di movimento ; direzione positiva è, secondo lui, la società socialista. Lo scrittore è autenticamente realista e adotta il «grande realismo», quando per l'appunto individua le reali direzioni di movimento della società e quindi non la blocca in una condizione statica ma si adopera affinché realizzi il fine della società.

L'opera d'arte, dunque, per sua stessa costituzione, è un fatto di ordine pratico etico-politico e non soltanto un fatto estetico o teoretico. Scrittore autentico è dunque lo scrittore rivoluzionario, cioè colui il quale progetta nelle sue opere l'avvento della società socialista.

Questo non vuol dire - nel giudizio di Lukács - il rifiuto totale della narrativa e della letteratura borghese. Lukács ci ha, parlato in maniera positiva del realismo critico borghese citando naturalmente Thomas Mann : anche nella narrativa borghese accanto all'apologeta,

(51) GYORGY LUKÁCS, Il marxismo e la critica letteraria, Einaudi, Torino 1964, p. 45.

psicologie ben individuate. Da una dialettica che sorge tra i personaggi, da uno scontro o un incontro di posizioni diverse, nasce appunto la trama : tutto rimane quindi, nella tradizionale struttura del romanzo. Accanto alla trama, permangono, inoltre, le due fondamentali categorie della realtà, cioè lo spazio e il tempo, che rimangono assolutamente legate ad una concezione tradizionale. Lo spazio è sempre uno spazio ben determinato, è sempre un luogo geografico, come il tempo è quello, come dice G. Barberi Squarotti, del calendario. Infatti, «La struttura è quella dell'evocazione degli eventi senza nessun problema di spazio o tempo, nella continuità del calendario» (48). Vi è quindi la trama non soltanto come successione di eventi, ma come successione di eventi secondo un regolare svolgersi, così come le cose si svolgono effettivamente nella vita di ognuno. Da questo dipende, nel terreno delle soluzioni tecniche, la fondamentale unidimensionalità della scrittura neorealistica, che porta avanti il romanzo secondo una concezione strettamente legata alla cronologia nel senso stretto del termine. A questo proposito G. Barberi Squarotti dice : « ... dopo le sperimentazioni novecentesche, si ripropone un discorso per un'avventura cronologica di eventi dati nella loro esteriorità di accadimenti al di là di ogni organizzazione, di ogni esplicazione, di ogni interpretazione, in una trama, appunto, esclusivamente naturalistica, di cronologia lineare ... » (49). Dato il carattere di questo neorealismo consistente in aderenza ai fatti e in fedeltà al reale e data la sua ispirazione ad un modello tardo ottocentesco, nasce l'interesse per l'uso del dialetto nel dialogato ; il dialetto viene usato in funzione di documento, nonché come rifugio sicuro per una rappresentazione reale dei contenuti. Il dialetto viene adoperato, inoltre, contrapponendolo polemicamente alla lingua dotta. I neorealisti non si limitarono, dunque, ad una trascrizione mimetica dell'oggetto ma operarono una trascrizione del parlato e del dialetto non solo per una intenzione realistica, ma per creare, anche una letteratura popolare. Ciò, però, presenta una certa contraddizione. «Nonostante che in questo modo, la comunicatività, che è principio fondamentale della letteratura neorealistica, finisca per indebolirsi nella divisione linguistica che porta con sé la declinazione dialettale : ed è una prima contraddizione della poetica neorealista e della narrativa che ne nasce ... » (50).

(48) Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Universale Cappelli, Bologna 1968, p. 127.

(49) G. Barberi Squarotti : «Dopo che è sorta l'alba» in «Poesia e narrativa del secondo novecento», Milano, Mursia 1961, p. 163.

(50) G. Barberi Squarotti, «La narrativa italiana ... », cit., p. 128.

— Come va, perdio ? Perdio, non sei coso ? - Ripeteva lui.

Allora il vecchio scosse il capo e spiegò calmo :

— Bevuto digià, figlio mio ? Se ti rivedo, sarà la seconda volta.

Quello riprese la grossa valigia, sfiduciato e alla valigia disse :

— Che granchio, Gesù, che granchio ! Avrei giurato che fosse coso, - spiegava. Dopo vent'anni tutti i vecchi credo che siano lui. Ecco com'è.» (46).

stesso ordine ripresero il cammino sull'altra riva, dirigendosi ai monti vicini. Il terreno saliva gradatamente, con arbusti e alberi.

— Puoi metterlo giù, adesso, «disse la Rossa alla madre che portava in braccio il piccolo Filippo».

— «No, no, «disse la madre. «Chissà che si addormenti di nuovo». Andarono avanti per un tratto in silenzio. Si sentiva il ragazzo Nino incitare le bestie con la voce e col bastone. Un poco più lontano il vecchio ragionava ad alta voce col maiale, e si tiravano a vicenda.

«Che ne pensi, Rossa ? » domandò improvvisamente la madre

«Di chi ? » disse la Rossa. «Della Effa ? ».

«Si» disse la madre.

La Rossa non rispose subito poi disse : «Penso che sia una buona ragazza, madre. Anzi se le è successo questo è proprio perchè è una brava ragazza».

La madre andò avanti pensierosa prima di parlare ancora. «Tu pensi che sia andata via per la vergogna ? » domandò poi. «Non so», disse la Rossa. «Forse non era solo per la vergogna» (47).

Il romanzo neorealistico rimane fondamentalmente legato, nella sua struttura narrativa, all'tradizione del realismo tardo ottocentesco : il romanzo è generalmente costruito sulla linea dello svolgimento di una trama ; esistono, quindi, dei personaggi i quali, però non vengono presentati con il vecchio descrittivismo, vengono presentati piuttosto attraverso il loro dialogato, con il loro gestire ; si tratta, comunque di

(46) S. Michell, *Un figlio ella disse*, Torino, Einaudi 1947, pp. 8 - 9.

(47) G. Berto, *«Le opere di «Dio»*, Macchia, Roma 1948, pp. 105 - 106.

produzione media, così come la mancanza di un approfondimento storico e ideologico rappresenta il suo aspetto o il suo dato anticulturale. Basta sfogliare uno dei libri neorealisti del dopoguerra per accorgersi di questi dati anticulturali, antiletterari e della loro retorica. Gli scrittori, infatti, si fanno presentare come irregolari della cultura, autodidatti, provenienti da vari mestieri, illetterati in fondo. Nella maggior parte di essi si può avere una verifica della loro qualità di illetterati e irregolari della cultura : molti infatti, non raggiungono la seconda opera, fermandosi al primo lavoro di puro autobiografismo e di testimonianza, diretta intesa come sfogo della propria esperienza durante la guerra o il fascismo. Da questo loro interesse a riempire la pagina con la propria esperienza o la propria confessione dipende il frequente impiego della prima persona. Ma l'adozione della prima persona non sta sempre a indicare un autobiografismo esplicito, è, in molti casi, un autobiografismo implicito, inteso come il calarsi nel personaggio fino a dargli la prima persona : ciò per portare al massimo l'identificazione della propria esperienza.

Un'altra caratteristica delle opere neorealistiche è l'impiego del dialogo, attraverso il quale come pure attraverso il suo gestire, il personaggio si autopresenta. La pagina descrittiva cede, dunque, il posto al dialogo ; ad un dialogo poi frequentemente di brevi battute sul tipo del dialogato di «Uomini e no» di Elio Vittorini. Il dialogato ha in loro tale importanza che una battuta del dialogo può, qualche volta, essere il titolo del libro come ad esempio in «Un figlio ella disse» di Silvio Micheli.

Ad esemplificazione di quanto finora affermato diamo due brevi passi da Silvio Micheli, ora citato, e da Giuseppe Berto.

«Lui posò un attimo la valigia per sfregarsi le mani. Ci rifiatava per via del freddo che avvertiva nel vuoto : non nella carne. Nel vuoto del petto, l'avvertiva, e intorno a lui. Disse così :

— Speriamo bene, caro mio !
Fece il vecchietto nel passare :

— Cosa ?

— Oh no, - lui disse - mica dicevo a voi, nonno.

Sicchè lo guardò meglio, fece un passo indietro, si mise ad ammiccarlo :

— Ma guarda chi si vede : non sei coso ?

— Chi coso ? - Il vecchio chiede aggrottando.

chiara e riflessa del dramma vissuto dalla società italiana. La cronaca non veniva, però, adoperata come punto d'arrivo ma come esigenza di registrare i mali del tempo, di denunciarli, col desiderio sottinteso di cambiare quel mondo in un mondo ancora «in fieri» che assumeva nei testi una veste socialista. Ciò appare da un substrato ideologico marxista, sebbene confuso, che la maggioranza degli scrittori di cronaca sottendevano alla propria opera. Dalla carenza di una puntuale analisi oggettiva del regime e della disfatta e dalla mancanza di un'ideologia chiara e ben definita deriva di conseguenza la mancanza di una esatta prospettiva storica, nella maggior parte degli scrittori dei primi anni del dopoguerra e perciò fenomeni storici come il fascismo, l'antifascismo, la guerra e la disgregazione sociale ecc. vennero sottoposti ad una deformazione e così, come dice Carlo Salinari, « ... il fascismo ... si trasforma in una categoria morale, anzi in uno dei momenti della natura umana e quindi si vanifica come fenomeno storico, lo stesso capita alla questione meridionale che si trasforma nel millenario contrasto fra due civiltà, fra la città e la campagna; della guerra vengono in primo piano non gli aspetti più profondi, ma quelli più evidenti e superficiali di rottura di un ordine costituito sia sociale che giuridico e morale, e, ugualmente, della miseria vengono messi in luce i lati umanitari e non le sue profonde radici storiche » (45). Questa scarsa conoscenza storica o il mancato approfondimento, in sede storica, dei fenomeni di guerra, di fascismo, antifascismo e di miseria contadina e operaia fecero sì che l'opera dei neorealisti acquistasse un carattere e un tono polemico. Per coprire questa loro scarsa conoscenza storica della realtà e il vuoto effettivo che era sotto la loro pagina, i neorealisti caddero in un eccesso formale cioè in un espressionismo populista atto a muovere gli affetti con la trascrizione dei sentimenti e con il tono romantico che acquistava la rappresentazione della sofferenza operaia nel nord, quella contadina nel sud, la crudeltà del fascismo e l'entusiasmo della lotta, o meglio epopea, partigiana e le sofferenze subite nei campi nazi-fascisti. Questa retorica, populista ricorreva per muovere gli affetti, ad una sintassi del periodo ricca di frasi esclamative, al vezzo della concitazione e alla parolaccia, alla tecnica della trascrizione degli oggetti al livello del parlato; un parlato poi sciatto e disarticolato.

La semplificazione della struttura sintattica del periodo a favore di un linguaggio dialogato ridotto allo scheletro, la tecnica della trascrizione degli oggetti al livello del parlato rappresentano, nel neorealismo del dopoguerra, l'aspetto o il dato antiletterario della sua

(45) C. Salinari, *Preludio e fine ...*, cit., p. 64.

del fascismo e di esaltazione della Resistenza e della lotta partigiana. Con questo bisogno di registrazione degli eventi del tempo e «di un colloquio a tu per tu con la realtà» si spiega il ricorso degli scrittori alla cronaca come mezzo più idoneo per la rappresentazione della realtà. La cronaca sembrava essere, infatti, il mezzo espressivo più sincero e realistico di rappresentazione dei problemi che si volevano affrontare. Documentando da una parte le dure esperienze sofferte durante la guerra, la lotta partigiana e i patimenti in prigioni o in campi di concentramento, o registrando, dall'altra la miseria dei braccianti del sud e degli operai del nord, i neorealisti guardavano il mondo con occhio di violenta disapprovazione compiendo, così, un atto di denuncia che sottintendeva il bisogno di cambiarlo e rinnovarlo in sede politica, economica e sociale. Il neorealismo, quindi, procedeva con «due atteggiamenti, uno di fronte alla realtà in fieri ... » (42), assumendo così il suo impegno per un rinnovamento sociale e morale.

Tuttavia il susseguirsi degli eventi, la drammaticità del momento storico, l'entusiasmo e la passione per le testimonianze, inducevano i neorealisti a documentarsi troppo frettolosamente senza approfondire la problematica e senza maturare la propria ideologia. Con l'uso della cronaca, che rispondeva all'esigenza di sincerità e di portare sulla pagina un discorso di massima concretezza e oggettività, i neorealisti cadevano involontariamente nei due pericoli dell'uso della cronaca «poichè evitava - come dice G. Manacorda - un approfondimento della materia, un giudizio che non fosse rapidamente moralistico, sicchè poteva illudere di aver detto tutto quando il più restava, nonchè da dire, da scoprire» (43)

L'uso della cronaca rispondeva, inoltre, ad una esigenza personale di confessione e di testimonianza della propria esperienza che veniva così assolutizzata a danno di un'altra esperienza collettiva e tipica. Si è venuta, dunque, diffondendo una cronaca dell'esperienza personale anzichè di quella tipica e collettiva (44); ma dall'insieme di queste testimonianze facilmente si delinea il quadro della situazione italiana durante e dopo la guerra.

L'ansia frettolosa di documentarsi e il voler riportare subito sulla pagina le proprie personali esperienze vissute prima e dopo la guerra fecero sì che il neorealismo postbellico risultasse privo di una coscienza

(42) G. Manacorda, *Storia*, cit., p. 32.

(43) *Ivi*, p. 32.

(44) Si veda C. Salinari, *La crisi del neorealismo*, in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967, pp. 183 - 204.

consuma in silenzio ; quando vive con Teodoro e con Marco essa rimane sempre docile e sottomessa per l'amore che sente per Teodoro e per riguardo di Marco innamorato di lei. E' una donna che soffre in silenzio ; è vittima di tutti gli uomini che conosce. Marco è anche lui un rivoluzionario inautentico e immaturo ma è anche un arrivista che per questo suo interesse di carattere individuale - non riesce mai a fare nulla per la causa degli operai.

Oltre alla figura immatura dei protagonisti, le istanze sociali che il libro pone, vengono affrontate e discusse in una maniera generica e così non vi troviamo - come dice Walter Mauro - un approfondimento di termini come coscienza di classe, socialismo, massimalismo, sciopero, rivoluzione operaia (41).

Nel libro circolano ancora delle tonalità luminose e il «passo narrativo - come dice Walter Mauro - nel suo impianto tecnico, nella sua costruzione, risente di tanto sperimentalismo del tempo ... L'alternarsi del dialogato con un monologo interiore che spesso soggettivizza il mondo obiettivo». Per rendere più vivo e realistico il suo linguaggio, Bernari ci parla con un discorso diretto che diventa senza transizione discorso diretto dei personaggi stessi e usa modi dialettali napoletani in una scrittura che trova i suoi modelli in scrittori neorealisti nord-americani.

Caratteri del neorealismo post-bellico :

La narrativa neorealistica del dopoguerra toccò contenuti di carattere etico-politico-sociale riguardanti gli avvenimenti bellici, la Resistenza, il fascismo, i campi di concentramento e le miserie del sud. Le dure esperienze sofferte durante la guerra e l'occupazione tedesca, l'oppressione fascista nonché il crollo di tutti i sogni fascisti, aumentarono quella «fame di realtà» che da tempo circolava negli ambienti letterari. Negli anni immediatamente successivi alla guerra questa «fame di realtà» spinse i neorealisti a documentare le drammatiche esperienze della guerra e della Resistenza in testimonianze dirette. Le sofferenze erano ancora vive, le macerie erano testimonianze dolorose dei bombardamenti, i campi di concentramento avevano lasciato una indelibile traccia nelle anime e nei corpi ; la libertà riconquistata era sentita fortemente dopo i lunghi anni di oppressione fascista : un tempo d'eccezione. Gli scrittori in questo tempo d'eccezione, di forte tensione politica, sentivano il bisogno della loro opera di documentazione come atto di denuncia della guerra e

(41) Walter Mauro, Carlo Bernari in *I contemporanei*, op. cit., p. 1590.

operai (Rizzoli - 1934). Il titolo dato al romanzo voleva indicare, come pure «Piccola Borghesia» di Vittorini uscito dopo, qualcosa in contrasto con le opere che uscivano in quegli anni; ed il contenuto del libro doveva segnare, come pure quello de «Gli Indifferenti» di Moravia, una rottura con la letteratura che si faceva allora, tutta impegnata sulla parola e sulla forma. Per il suo contenuto che voleva essere impegnato e per l'audacia del titolo (38), «Tre operai» assunse in pieno fascismo, nel 1934, «aspetto e sapore di frutto proibito», e così, «il piccolo libro, neanche apparso in edizione integrale, ebbe vita semiclandestina per molto tempo, circolando negli ambienti non conformisti ... » (39). Con questo suo libro, Bernari iniziava una rappresentazione del reale e un dialogo fra verità e poesia, un dialogo che, infatti, acquista molta importanza perchè segna la strada che doveva fare il Bernari in tutte le sue opere e poi per l'importanza che ha acquistato questo libro come uno dei modelli del neorealismo letterario. Il neorealismo di «Tre operai» non serve solo come documento del disfacimento, del disordine, della stanchezza del tempo e di una lotta operaia, ma serve anche come interpretazione della realtà e come tale il libro ha raggiunto una posizione morale di denuncia della condizione umana.

Tuttavia, il libro, invece di rappresentare la condizione operaia - annota Manacorda - come condizione di classe, affronta piuttosto i problemi di tre individui che fanno gli operai (40) e sono tre individui ideologicamente, politicamente e socialmente immaturi. Teodoro, uno dei tre protagonisti del libro, è una figura di fallito e di corrotto, di ribelle e di rivoluzionario immaturo e di uomo incapace di un vero amore. Fattosi agente del socialismo per volontà di rivoluzione e per necessità di vita, egli comincia il suo lavoro di rivoluzionario, un rivoluzionario, però, inautentico e immaturo, in un tempo di crisi in cui veniva svuotata la coscienza di classe e disfatta qualsiasi forza collettiva. Teodoro, da rivoluzionario immaturo ed inautentico, si trova stanco delle lotte politiche e desideroso di godersi in pace i suoi guadagni con i suoi compagni Anna e Marco, gli altri due protagonisti del libro. Anna è una persona incapace di agire, ama Teodoro ed è gelosa della sorella ma non è capace di fare una azione positiva e si

(38) Il manoscritto aveva per titolo, come dice Goffredo Bellonci nel suo articolo «Sul libro di Bernard» apparso in «Il giornale d'Italia», 20 Marzo 1934, *Tempo passato*, ma venne poi cambiato in «Tre operai», forse con un intervento di Francesco Flora e di Cesare Zavattini che dirigeva allora la collana di «I giovani» presso l'editore Rizzoli.

(39) Walter Mauro, Carlo Bernari in «Letteratura Italiana. I Contemporanei», vol. IX, Marzorati Editore, Milano 1963, p. 1589.

(40) Si veda G. Manacorda, op. cit., p. 07.

I personaggi degli scrittori neorealisti saranno così, più o meno, gli stessi tipi portati dal romanzo americano : il popolino. Pavese, infatti, dirà nel 1946 quanto segue : «In tempi che la prosa italiana era un colloquio estenuato con se stessa» e la poesia «un sofferto silenzio», io discorrevo in prosa ed in versi con villani, operai, sabbia-tori, prostitute, carcerati, operaie, ragazzotti. Non mi passava per la testa di vantarmene. Quella gente mi piaceva e mi piace tuttora» (37).

La lingua o lo «slang» usato dagli americani ha, senza dubbio, suggerito agli scrittori neorealisti l'uso del dialetto, della lingua parlata, e ciò per consentire una maggiore presa sulla realtà. Se i neorealisti facevano parlare, nelle loro opere, villani e carcerati, prostitute e ragazzotti, operai e sabbia-tori, era anche bene farli parlare nella loro lingua. Infatti è frequente l'uso del dialetto nella narrativa neorealista anche delle origini ; e nel secondo dopoguerra, il dialetto sarà arricchito di forme gergali, invettive dialettali e sberleffi.

Pavese, nei suoi saggi su Sinclair Lewis, su Mark Twain o su O'Henry porrà, infatti, in risalto questo carattere dialettale o gergale della letteratura neorealistica nordamericana e parlerà, appunto, della necessità di un rinnovamento linguistico della prosa italiana. Il dialetto, infatti, viene usato non solo per dare una misura realistica al personaggio, ma per dare anche un'indicazione della struttura sociale, economica e ideologica della società.

Il mito dell'America è, dunque, servito agli scrittori italiani per ritrovare se stessi, è servito per riscoprire l'importanza del dialetto e della provincia, quest'ultima intesa come uno studio di approfondimento di situazioni e di condizioni umane ; è servito per giungere, poi, ad una sprovincializzazione della cultura, per indicar loro l'importanza del dato reale o del realismo, non inteso, almeno per i grandi, come rappresentazione mimetica ma come recupero di valori intimi della realtà stessa. È servito infine, per riscoprire l'Italia stessa ; come dice Pavese : «Noi scoprimmo l'Italia ... cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna» ; il «lavoro americano» ha aiutato, inoltre, gli scrittori a recuperare alla cultura italiana Verga, soffocato dal dannunzianesimo di maniera degli epigoni.

I «Tre operai» di C. Bernari e l'impegno letterario fra le due guerre :

Carlo Bernari aveva contribuito, come si è detto prima, alla nascita del neorealismo con la pubblicazione del suo primo libro «Tre

(37) C. Pavese, cit. in Il vizio assurdo di Davide Lajolo, Il saggia-tore, Milano, 1964, Y edizione, p. 158.

Anche Vittorini scrive saggi critici e traduce Edgar Poe, Faulkner, Hemingway, Caldwell, Saroyan, John Fante ecc ... Montale traduce Melville, Hawthorne, Mark Twain, Bret Hart, Evelyn Scott, Francis Scott Fitzgerald, Kay Boyle e Faulkner.

Con queste traduzioni Pavese e Vittorini, creatori del mito, cercavano di liberarsi dalla chiassosa retorica nazionalistica e dalla prosa d'arte per dischiudere alla cultura italiana nuovi orizzonti culturali e sociali da contrapporre a quelli ormai stabiliti e graditi dal fascismo. La letteratura americana, che essi hanno tradotto, studiato e mitizzato, non solo si contrapponeva con i suoi contenuti aderenti alla vita alla letteratura italiana di allora, formale, vuota ed evasiva, ma serviva anche a precisare i rapporti tra letteratura e società, tra cultura e politica.

L'America ancora da scoprire attirava così gli intellettuali degli anni Trenta un'America reale «pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane e innocente» (35). Ed in quest'America essi in qualche modo trovavano se stessi e la possibilità di fare della letteratura realistica, di far parlare contadini e operai. I piccoli personaggi di Sinclair Lewis, per esempio, dovevano scuotere il piccolo lettore italiano affinché cercasse con loro la libertà. In un suo saggio su Sinclair Lewis, Pavese diceva coraggiosamente, nel 1930, in piena dittatura, sulle pagine della rivista «La Cultura»: «In fondo, la sete di questi personaggi è una sola: la libertà. Libertà per gli individui di fronte alle catene irragionevoli della società» - ed aggiunge poi - «Non sono superuomini, ma piccoli esseri invece, anche quando hanno genio» (36). In questi termini la letteratura americana mitizzata dagli intellettuali italiani negli anni Trenta acquistava, nel loro lavoro, una dimensione antifascista in quanto i personaggi stanno in cerca di libertà ed in quanto non sono superuomini di tipo dannunziano ma piccoli esseri, ubriachi e selvaggi.

La scoperta dell'America per Pavese, ad esempio, era una scoperta di se stesso e della sua poetica. Infatti gli scrittori del neorealismo si trovavano estraniati nella società italiana sotto il fascismo e con

Il mito dell'America :

Abbiamo precedentemente parlato dell'apertura di «Solaria» all'Europa e all'America come un timido tentativo antifascista. Il fascismo voleva una letteratura «italica» che cantasse la superiorità dell'Italia e degli italiani e non gradiva alcun avvicinamento alle letterature straniere. La censura fascista esercitava una costante repressione ad ogni tentativo di apertura all'Europa e all'America. A partir dagli anni Trenta, però, i giovani scrittori studiavano e traducevano gli americani e, diversamente dagli scrittori più vecchi da Linati a Emilio Cecchi a Mario Praz che studiavano e traducevano gli americani per puro lavoro letterario, essi mitizzavano l'America. Non a torto Dominique Fernandez dice che «Senza il fascismo, la censura fascista e la politica fascista d'autarchia culturale, gli intellettuali italiani avrebbero letto i romanzieri americani come li lessero in Francia o negli altri paesi d'Europa ... (e) non avrebbero mitizzato quella terra lontana la cui prima qualità, ai loro occhi, fu d'essere un altrove, un antidoto contro la dittatura» (33).

Il fascismo, infatti, con le sue misure, dall'obbligo imposto ai professori di giurare fedeltà al regime (1931), alle minacce di «lesa nazione» contro chi imitava uno straniero, alla fondazione di periodici che diffondevano l'ideale fascista, premeva per una cultura italica, ma come reazione il mito dell'America nasceva e cresceva. I critici cominciavano, così, a fornire le riviste letterarie di saggi sui principali autori americani prima che questi venissero conosciuti attraverso le traduzioni dei loro libri e ciò «perchè la censura si mostrava più liberale nel primo caso che nel secondo» (34).

Pavese e Vittorini cominciano così il loro lavoro di traduttori di opere letterarie americane ; ma un Pavese, per esempio, prima di tradurre Sinclair Lewis, Hermann Melville, Sherwood Anderson, Dos Passos, Gertrude Stein, Daniel Defoe, Charles Dickens, William Faulkner, Robert Henriquez, aveva scritto dei saggi critici fin dal 1930 sulla letteratura americana ; e non bisogna dimenticare, inoltre, che Pavese si era laureato discutendo una tesi sulla poetica di Walt Whitman. Proprio attraverso i suoi saggi su Sinclair Lewis pubblicati sulla rivista «La cultura» che l'editore Bompard ha conosciuto Pavese del romanzo «Il nostro signor Wernn» di Sinclair Lewis.

(33) Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Aretusa, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1969, I ed., p. II.

(34) Dominique Fernandez, *Il mito ...*, op., cit., p. 14.

ferma e gli uomini in impermeabile si fermano, tutti e tre. Non c'è che raggiungere il portone, al più presto. Nel portone, in fondo, appoggiati alle ringhiere delle scale, ci sono altri due in impermeabile fermi, con le mani in tasca, Pelle è già entrato». Adesso m'han preso in trappola, - pensa, - adesso mi diranno : alza le mani». Sembra che non lo guardino, invece. Pelle passa davanti a loro e comincia a salire le scale. «Se mi seguono ancora, - pensa, - m'affaccio sui gradini e sparo giù per la tromba». Alla seconda rampa guarda in giù. Lo seguono : ma Pelle ancora è sotto il tiro delle loro armi invisibili, nelle tasche degli impermeabili. Un altro pianerottolo; Pelle smiccia in giù, di traverso. Su ogni rampa di scale sotto di lui, sale un uomo. Pelle continua a salire tenendosi rasente al muro, ma in qualunque punto della scala si trovi, c'è sempre un uomo dei gap, una o due o tre o quattro rampe sotto di lui, che sale rasente i muri tenendolo sotto il suo tiro. Sei piani, sette piani, la tromba delle scale nella mezzaluce dell'oscuramento sembra un gioco di specchi, con quell'uomo in impermeabile ripetuto su ogni rampa, che sale lentamente a spirale. «Se non mi sparano prima che arrivi all'abbaino, - pensa Pelle, - son salvo : mi barrico dentro e lì ho tante armi e bombe, da resistere fino a che non arriva tutta la brigata nera». E già all'ultimo piano, alla soffitta. Pelle corre sull'ultima rampa, apre la porta, entra, la spinge dietro le sue spalle. «Sono in salvo», pensa. Ma al di là delle finestre dell'abbaino, sui tetti, c'è un uomo in impermeabile che lo prende di mira. Pelle alza le mani, la porta si riapre dietro di lui. Dalle ringhiere dei pianerottoli tutti gli uomini in impermeabile lo prendono di mira. E uno di loro, non si sa chi, ha sparato» (32).

In merito al rapporto tra cinema neorealista e narrativa neorealista del dopoguerra non è possibile negare un'influenza della prima sulla seconda, sul piano tecnico e ciò dipende dal successo che ha avuto il realismo cinematografico basato sulla cosiddetta tecnica del «vicino di casa» che i neorealisti cinematografici adottavano senza scrupoli contro una tradizione cinematografica del tutto diversa. Bisogna aggiungere però, che le tecniche del neorealismo cinematografico e letterario, affini o inconciliabili, sono state quasi imposte dai contenuti che si voleva trasmettere e dal clima della guerra e dell'immediato dopoguerra che ha profondamente inciso gli animi degli scrittori e dei registi.

(32) Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p.p. 174 - 175

nonostante la sua abituale padronanza quell'accentramento di tutta l'attenzione sulla sua persona cominciava ad infastidirlo» (30).

In vittorini e Pavese l'influenza delle tecniche cinematografiche è piuttosto indiretta, è un'influenza mediata dal romanzo americano che dà colore all'opera dei due scrittori italiani.

Basta sfogliare «Paesi tuoi» di Cesare Pavese per constatare quanta importanza acquistarono le immagini che hanno un ruolo fondamentale nella tecnica del romanzo pavesiano : «Dai portici guardare il mercato sembrava di vedere una spiaggia. C'erano i banchi con le camicie, le maglie ... E Talino andava deciso scontrandosi nella gente, allargando le gambe perchè ci passassero i cani senza neanche asciugarsi il collo con quel fazzoletto rosso che gli faceva triangolo sulla spalla. Si fermò davanti a uno dalla fascia rossa alla vita come un carrettiere che vendeva ferri da vanghe e picconi. Questo salta in piedi e si mette a picchiare con martello sulla pala di un badile e chiama qualcuno e arriva un ragazzo e lui dà allora un pugno in un fianco a Talino» (31).

Una scena colorita e rumorosa, tipicamente cinematografica e che, oltre a riportarci all'ambiente del mercato, ci offre, con la sola immagine di Talino che allarga le gambe affinchè ci passino i cani, una caratterizzazione del personaggio Talino.

Anche nel romanzo neorealista del dopoguerra non mancano le influenze della tecnica cinematografica. Il passo che segue, tratto da «Il sentiero dei nidi di ragno» di Italo Calvino, ci mostra infatti come la descrizione della morte di Pelle sembri inquadrata, in campi lunghi e medi e con rapidi cambiamenti di piani - che danno il senso della «suspense» - come in un film poliziesco.

«Una sera Pelle va verso casa armato come sempre. C'è uno che lo segue, in borghese, con l'impermeabile, a mani sprofondate nelle tasche. Pelle si sente sotto il tiro di una bocca da fuoco. «Meglio far finta di niente», pensa e continua a camminare. Sull'altro marciapiede c'è un altro sconosciuto con l'impermeabile che cammina a mani in tasca. Pelle volta e gli altri voltano. «Qui bisogna arrivar presto a casa, - pensa ; - appena nel portone, salto dentro e mi metto a sparare da dietro lo stipite che nessuno s'avvicini». Ma sul marciapiede, oltre il portone di casa, c'è un altro uomo in impermeabile che viene verso di lui. «Meglio lasciarlo passare», pensa Pelle. Si

(30) Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, Collezione i Garzanti, I edizione, Marzo 1972, p. 352.

(31) Cesare Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 1968,

ragno». Meglio di un commento ci sembrano al riguardo alcune esemplificazioni.

Nei romanzi di Moravia appare evidente il bisogno di esprimere figurativamente la psicologia dei suoi personaggi. Ne «Gli Indifferenti» Maria Grazia, accompagnata dalla sua amica Lisa, cerca la figlia Carla e l'amante Leo che aveva lasciato poco prima. Essi si erano nascosti al buio dietro la tenda del vestibolo. La madre non sospetta quello che succede e si meraviglia di non trovarli : «La testa della madre si tese, si affacciò come per esplorare il vestibolo ; l'ombra le scavava i tratti e faceva di quella faccia molle e dipinta un maschera pietrificata in un'espressione di patetico smarrimento ; ogni ruga e la bocca semiaperta e nera di belletto e gli occhi sbarrati e il volto intero parevano gridare : Leo non c'è più ... Leo mi ha abbandonata. ... Leo è partito ... Carla la guardava tra curiosa e compassionevole ... » Nell'ultima frase della citazione appare evidente come la figura di Carla assolve la funzione della macchina da ripresa cinematografica. E Carla, che vede Maria Grazia e ne registra le espressioni del viso e ne interpreta le sue preoccupazioni ; in altre scene vediamo pure Michele che, facendo le parti della macchina da ripresa, osserva la madre e Leo che litigano, o Lisa che vede Carla e Leo abbracciati ; in ogni scena noi possiamo seguire gli avvenimenti attraverso un differente obiettivo.

Il dato sonoro viene utilizzato per indicare la sazietà e la pigrizia del doporanzo : «Rovesciato sulla sedia Leo non rispondeva e la guardava con occhi inespressivi, tutto appesantito dalla digestione ; e nelle pause un silenzio grave e sazio apriva il suo sbadiglio : si udiva allora venire dai tubi del termosifone un rumore sonoro : hroon, hroon ... ; qualcheduno giù nel sottosuolo attizzava nella macchina centrale ... ».

I giochi di luce e ombra si trovano frequentemente nelle opere di Moravia : ne «Le ambizioni sbagliate» vediamo Stefano in visita ad Andreina che lo loda con ironia davanti a Pietro e Sofia, e qui la luce viene riflessa solo su di lui per una volontà di accentramento di tutta l'attenzione sulla sua persona che scopriva, denudava e ne dimostrava la viltà : «Ci fu un rumore. Stefano si era maldestramente chinato per prendere una sigaretta sulla tavola e il bastone era rotolato a terra. Poichè era il solo ad essere seduto sul divano, era anche il solo ad avere la luce della lampada sulla sua grassa faccia lustra e sconcertata, sulle sue mani confuse, sul suo corpo malvestito ed inabile. Gli altri sedevano intorno nella penombra, ed era chiaro che

E' innegabile che una influenza della cinematografia preneorealistica sia palese come tecnica, intesa come effetti di luce e suono, come ritmo dinamico, come cambiamenti di piani.

Il problema del rapporto o, per dirla con Leone Piccioni, della equazione cinema-letteratura, è stato affrontato nella più volte citata «Inchiesta» di Carlo Bo. Tra gli interlocutori di Carlo Bo prendiamo le mosse dalla dichiarazione di Bacchelli, esponente di una narrativa classicheggiante, aristocratica, individualista, sorda ad ogni istanza sociale contemporanea, priva di una visione concreta del reale. Bacchelli non può che negare la possibilità di una influenza sulla letteratura e afferma che la narrativa dal cinema può soltanto riceverne una contaminazione, intesa come commercializzazione, giacchè la narrativa, quella certa narrativa deve adeguarsi «ai suoi particolari e semplificanti bisogni e metodi espressivi». E' evidente che ogni tipo di semplificazione espressiva per Bacchelli non è che un fatto deteriore, ma quel che importa è che pur svalotandola come fatto commerciale, egli prende atto dell'esistenza di una narrativa influenzata dalla cinematografia. Questa narrativa è per lui deteriore, s'è detto, poichè non indulge alla bella pagina, all'indagine pseudo-psicologica individualistica.

Senza prendere in considerazione l'atteggiamento pieno di pregiudizio di quegli scrittori che sostengono la superiorità della letteratura sul cinematografo, che viene considerato come arte mediata, come dice Cecchi, e quindi incapace di influenzare la letteratura, arte superiore e sublime - bisogna dire però che la narrativa, e la narrativa neorealista, è debitrice di alcune delle tecniche cinematografiche : ... Direi - afferma Emanuelli - che i primi registi hanno imparato dai romanzieri e che adesso molti romanzieri trasferiscono certi accorgimenti, propri ai modi del cinema nel romanzo. Questo avviene, più che per ragioni o necessità artistiche, per una avvenuta trasformazione della forma mentale di chi legge : e tale trasformazione si è avuta in gran parte, attraverso il cinema, mediante l'abitudine al cinema. Ma al di là di simili accorgimenti tecnici esterni, penso che un romanziere abbia poco da imparare dal cinema ... » (29).

La riprova di questa affermazione di Emanuelli la ritroviamo - tra l'altro - già nel Moravia degli esordi, il Moravia de «Gli Indifferenti» e de «Le ambizioni sbagliate», e nel Pavese di «Paesi tuoi» e di «La Spiaggia» e nel Calvino de «Il sentiero dei nidi di

(29) Intervento di Emanuelli in «Inchiesta ... », pp. 71-72.

Contenutisti ... furono chiamati i neorealisti. Intorno al neorealismo in letteratura e nel cinema egli dice poi : «Altri neorealismi di cui oggi si parla, come quello cinematografico, essi, sì, sono di data più o meno recente» (28).

...Il neorealismo, secondo me, non può essere fenomeno di questo dopoguerra, perchè nella letteratura anteguerra di un Pavese, di un Vittorini, di un Pratolini o di Bilenchi e Bernari ecc ... c'è prima di tutto una rottura con la letteratura formalistica della Voce e della Ronda che ripugnava dal prendere in esame i fatti della vita e preferiva lavorare sugli echi e sui riflessi delle passioni purificate ; c'è la scoperta dell'importanza del contenuto, c'è una nuova visione dell'uomo, c'è un impegno etico-politico nella misura che poteva far passare il libro dalla censura fascista. E , poi, vero che in questo neorealismo anteguerra esistono ancora echi di formalismo, delle forme elaborate ma ciò non toglie l'importanza dell'impegno etico-politico che ne costituisce la base solida. Direi anzi, che quel tanto di immagini e di lavoro artistico addolcisce la severità della realtà rappresentata e fa esistere un certo equilibrio ed una certa armonia tra contenuto e forma. E possiamo considerare infatti questa letteratura neorealistica anteguerra come una letteratura preparatoria del neorealismo del dopoguerra, oppure come un aspetto, forse il più felice, del neorealismo in generale.

Cinema e letteratura neorealistica :

Si è precedentemente accennato che da parte di alcuni si è fatta risalire l'origine del neorealismo o dell'etichetta di neorealismo all'influenza della cinematografia neorealistica. Abbiamo visto, comunque, che il neorealismo è fenomeno precedente al neorealismo cinematografico, essendo quest'ultimo nato sul finire del secondo conflitto mondiale, mentre il primo ha avuto una sua fase vitale fra le due guerre, e più precisamente ha preso le mosse negli anni Trenta. L'aver derivato il nome non toglie al neorealismo letterario la sua autenticità di pensiero e di poesia.

E', tuttavia, necessario ora distinguere circa il problema della influenza del cinema sulla narrativa (ma il discorso andrebbe tuttavia ampliato alla radio, al giornalismo ed a ogni mezzo di comunicazione, di pensiero o di immagine) una influenza del cinematografo in generale, da una più specifica influenza della cinematografia neorealistica.

(28) Intervento di Arnaldo Bocelli in «Inchiesta ... », p. 23.

monianza delle drammatiche esperienze di guerra e di lotta partigiana. Ma lo scopo di questa letteratura di essere una letteratura «engagée» che dà rilievo più al contenuto che alla forma può risalire al tempo del romanzo «Gli Indifferenti» (1929) di Albero Moravia e di «Tre Operai» (1934) di Carlo Bernari che, secondo, alcuni critici, inizia propriamente una narrativa realistica e d'intervento. Che questa letteratura sia fenomeno del dopoguerra e di origine cinematografica, lo possiamo trovare in diverse dichiarazioni di alcuni critici e scrittori.

Montale dice : «L'etichetta di neorealismo è, almeno in Italia, di origine cinematografica. Negli anni si sono pubblicati da noi diversi romanzi che risentono, nel taglio e nell'ispirazione, dell'influsso del cinematografo, fondato sul ben noto binomio di folclore e miseria» (25).

A questa dichiarazione di Montale possiamo contrapporre quella di Vigorelli che dice : «Per me un neorealismo italiano in sede creativa stento a vederlo, come fatto nuovo intendo. Perchè si tratta di riscontrare, in genere, quelle che sono da tempo certe radici italiane della narrativa di questi ultimi venti, venticinque anni, allora è persino facile trovare da par tutto orientamenti e risultati di realismo, di verismo» (26).

Malgrado Vigorelli smentisca la possibilità di credere in una scuola neorealista, egli afferma che è facile trovare orientamenti e risultati di realismo nella letteratura anteguerra. Infatti egli aggiunge : « ... Moravia non ha aspettato il 1945, nè la guerra nè il dopoguerra, per chiamare pane il pane ... » (27).

Arnaldo Bocelli è, anch'egli, del parere di far risalire il neorealismo alla letteratura anteguerra riportandosi alle polemiche che negli anni Trenta si dibatterono fra formalismo e contenutismo. Egli afferma con molta chiarezza : «Nego che il neorealismo sia fenomeno di questo dopoguerra ... Il neorealismo è una tendenza letteraria cominciata ad affermarsi in Italia intorno al 1930, col sorgere di una nuova narrativa che, all'autobiografismo critico-lirico dei «frammentisti» e dei «saggisti» della Voce e della Ronda ... intendeva contrapporre la rappresentazione strenuamente analitica, cruda, drammatica di una condizione umana ... » - e poi aggiunge - «Le polemiche che negli anni successivi al 1930 si dibatterono intorno a formalismo e contenutismo, sono strettamente congiunte con l'affermarsi di cotesta tendenza.

(25) Intervento di Eugenio Montale in «Inchiesta ... », p. 20.

(26) Intervento di Vigorelli in «Inchiesta ... », p. 37.

(27) Idem.

realtà, e quindi di fronte ad una letteratura impegnata, contenutistica in cui prevale il messaggio da comunicare su qualsiasi altra cosa - ed in questo messaggio tale tendenza trova la sua unità - ma è altrettanto vero che manca un'unica forma artistica. Tale mancanza è forse la ragione della complicazione e della dilatazione della fisionomia del neorealismo, ma può anche essere, secondo me, una delle tante maniere per dare più vivacità al neorealismo e più diffusione al messaggio etico-politico che esso cercava di comunicare.

La fisionomia del neorealismo giungeva, però, a smarrirsi in una dilatata accezione che veniva a comprendere la quasi totalità degli scrittori impegnati (23); e il neorealismo veniva, così, a indicare, secondo alcuni critici, piuttosto una fase che un modo di essere della narrativa (24).

Con questa tendenza di generalizzazione del neorealismo fino ad indicarlo come una fase o un tempo, non potrei essere d'accordo, dal momento che il neorealismo non lo si può considerare come fenomeno del dopoguerra (e ciò verrà analizzato e verificato più avanti) e dal momento che lo si può considerare come esigenza di una nuova arte da contrapporre a quella prosa d'arte che continuava il filone della «Voce» e della «Ronda» e come reazione ad un tipo di letteratura che il fascismo voleva imporre; e quindi per il fatto che non è l'unico fenomeno letterario di maggior rilievo in quel periodo. Indicare il neorealismo come un tempo potrebbe, a mio parere, essere valido solamente per la produzione neorealistica del dopoguerra che testimonia la guerra e le sue drammatiche esperienze e che potrebbe essere l'unica rappresentatrice del clima letterario dell'immediato secondo dopoguerra.

Neorealismo dell'anteguerra e neorealismo del dopoguerra :

Si è soliti parlare del neorealismo come tendenza o corrente letteraria del secondo dopoguerra, intendendo in questo caso per neorealismo quella produzione letteraria che ha fatto leva sulla Resistenza, sulla condizione operaia e contadina, sulle lotte per il lavoro e quindi quella letteratura in cui prevalgono la cronaca e la testi-

(23) G. Manacorda, *ivi*, p. 29

(24) Posizione più critica è quella di Giancarlo FERRETTI : «La Letteratura del Rifiuto», Milano, Mursia, 1968, p. 133», il quale dice : « ... Alcuni suoi cronisti ... lo intenderanno piuttosto come una fase che non un movimento letterario Il che rappresenterà, tuttavia, una evidente forzatura, giacchè non c'è dubbio che quel movimento di idee, ad onta del suo orizzonte travagliato contraddittorio, vasto e indefinito ... seppe comunque ritagliarsi una sua zona nel panorama letterario degli anni Trenta e Quaranta, in contrasto con altre ».

apparso il 16 novembre su «Vie Nuove», col titolo «Ancora sul realismo», articolo scritto in replica ad uno di Alberto Moravia, anche esso pubblicato su «Vie Nuove» il 2 novembre 1947, nel quale Sapegno affermava che l'esigenza realistica non è affatto un motivo nuovo, determinato ma che essa risale, invece, per lo meno al secondo decennio dell'800, agli anni della rivoluzione romantica che s'incarnò in Italia nelle due esperienze di Manzoni e Leopardi che tendevano a riconquistare la letteratura alla vita, esigenza la quale fu intesa e portata innanzi con molto impegno dagli scrittori, più recenti da Nievo a Verga, da Svevo a Pirandello fino ai moderni Moravia, Vittorini, Bilenchi ecc ...». Appare chiaro l'interesse di Sapegno a riportarsi ad un dato storico per affermare che l'esigenza realistica, non è fenomeno di questo dopoguerra, ma è da cercarsi in una produzione letteraria più antica in Manzoni prima ed in Verga, Svevo e Pirandello poi, in quelle voci autentiche del primo novecento che la chiassosa e oratoria letteratura danunziana riuscì a soffocare e impedì che si affermasse come le sarebbe spettato.

Da quanto sopra il neorealismo lo si può dunque, definire piuttosto come tendenza che accomuna gli scrittori nell'esigenza di una letteratura realistica, che prende le mosse da una nuova visione dell'uomo della società italiana; ma tale tendenza non unisce gli scrittori in un'unica poetica. Ciò trova la sua verifica nei «tanti neorealismi» - di cui parla Vittorini - «quanti sono i principali narratori», e in quanto dice Goffredo Bellonci: «Di neorealismi abbiamo senza dubbio diverse specie: moralisti come Moravia che danno al loro mondo l'ordine dei loro taciuti giudizi, o lirici che con il loro racconto ci comunicano un loro sentimento e ci trasportano in un'atmosfera spirituale» (21).

Possiamo dunque parlare di unità di slancio che si svolse assai più sul piano etico-politico che non sul terreno letterario-culturale e che rispecchiava lo stato d'animo dei neorealisti. A tale unità di slancio corrispondevano sul piano formale diverse direzioni stilistiche che vanno appunto dalla prosa rigida e secca per approdare alla prosa lirica di un Vittorini o di un Pratolini. A questo proposito Giuliano Manacorda dice: «... ciò che essi (i neorealisti) ebbero in comune fu una diffusa disposizione umana, piuttosto che artistico culturale, una unità di slancio che si diramava su linee anche divergenti sulle quali non sarebbe stata riconoscibile quell'originaria unica spinta» (22). E vero che siamo di fronte ad una tendenza basata sulla

(21) G. Bellonci in «Inchiesta ...», p. 32.

(22) Giuliano Manacorda, op. cit., p. 30.

essere, secondo me, che estremamente vaga e rifiuterei di applicarla tale e quale a qualsiasi dei nostri scrittori» (18).

Non soltanto i critici letterari hanno espresso ed esprimono dubbi sul neorealismo come fenomeno unitario, anche uno dei suoi maggiori esponenti, lo scrittore Elio Vittorini, nel suo intervento alla più volte citata «Inchiesta ...» di Carlo Bo dichiarò: (Il neorealismo) in letteratura non definisce niente d'intrinseco che sia comune a tutti i nostri scrittori o anche solo ad una parte di essi ... Tu non indichi un modo di vedere o giudicare la realtà che essi abbiano in comune e tanto meno un modo comune di concentrarla ... In sostanza tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori» (19). Nella dichiarazione di Vittorini troviamo, dunque, la liquidazione del neorealismo in quanto tendenza unitaria e una sua suddivisione in vari neorealismi.

Esemplare tra gli interlocutori di Carlo Bo appare la posizione di Natalino Sapegno nei confronti del neorealismo, per ricchezza di problematica e per l'esatta collocazione storica del fenomeno. Alla domanda di Carlo Bo: «Come si può giustificare l'esperienza dei narratori neorealisti?», Natalino Sapegno così rispondeva: «Vorrei chiedermi anzitutto se sia lecito parlare di una tendenza «neorealistica» nella narrativa italiana d'oggi; se cioè a quella formula ... corrisponda una realtà definita e circoscritta di uomini e di opere. ... è certo che quell'etichetta servì a, tutt'al più, a coprire oggetti tutt'altro che omogenei, anzi i più disparati che si potesse immaginare: dal lirismo esasperato ed ansioso di un Vittorini, al moralismo chiuso e ostinato di un Moravia, al cronachismo autobiografico di fertissima inventiva di un Pratolini, fino magari alla difficile, solitaria e tormentatissima esperienza di un Pavese o addirittura all'estetismo sapientemente ambiguo e raffinatissimo di un Levi. ... I tentativi neorealistici avranno tanto maggior possibilità ad attingere a risultati concreti, quanto più si rischierà la loro funzione nettamente polemica nei confronti della tradizione più recente dell'anteguerra, e l'implicito richiamo ... ai momenti più grandi della tradizione ottocentesca, da Manzoni a Verga ...» (20). Nell'intervento di Sapegno appare il suo dubbio sull'esistenza di un neorealismo come tendenza o scuola compatta per l'eterogeneità dei momenti espressivi che di solito si fanno risalire al neorealismo. Ricollegando poi questa dichiarazione di Sapegno a quanto lo stesso affermò, nel 1947, in un suo breve articolo

(18) Dichiarazione di Sergio Solmi in «Inchiesta», p.p. 13 - 14.

(19) Intervento di Elio Vittorini in «Inchiesta ...», p.p. 27 - 28.

(20) Natalino Sapegno in «Inchiesta ...», p.p. 15 - 17.

L'esistenza, tuttavia, di una scuola neorealistica, e la denominazione stessa di questa «corrente» letteraria furono e sono tuttora messe in discussione da molti critici.

Nella nota introduttiva della sua «Inchiesta sul neorealismo», Carlo Bo affermò esplicitamente : «Non siamo di fronte a scuole organizzate, basate su una dottrina ... nessuno finora ... ci ha dato delle regole, un codice dell'invenzione neorealistica» (15). Molti dei suoi interlocutori sottolinearono l'impossibilità della definizione ed espressero il loro dubbio nell'effettiva esistenza di una scuola neorealista nella narrativa italiana. Tra gli interlocutori di Carlo Bo, Adriano Seroni affermò, fra l'altro : «Quanto al «neorealismo», io non parlerei ancora di scuola (dov'è il caposcuola ?), ma di movimento, di tendenza, forse meglio, ... di esigenza nata dal tempo» (16). Come si vede, in questo intervento, come in tanti altri citati da Carlo Bo, viene evidenziata la negazione del neorealismo come scuola. Mancanza di unità di scuola e di indirizzo ha, di recente, ribadito anche Giuliano Manacorda nella sua «Storia della Letteratura Italiana Contemporanea», ove chiaramente afferma che : «Gli scrittori in realtà procedevano ciascuno con i mezzi propri, senza un pregiudiziale condizionamento nei confronti di una scuola che, fra l'altro, non era affatto tale mancandole un canone sacramentato, un manifesto e persino un maestro o un cenacolo autorizzati a far norma» (17).

Se Manacorda, Bo e numerosi interlocutori di questo ultimo pongono in discussione l'esistenza di una scuola a causa della mancanza di un canone, un manifesto, pur tuttavia riconoscono un indirizzo neorealista ; altri critici vanno più in là e giungono a negare perfino l'esistenza di una letteratura neorealista, intesa come semplice indirizzo unitario.

Tra questi in una posizione critica non molto lontana da quella di Natalino Sapegno, sulla quale ci soffermeremo appresso, appare Sergio Solmi, il quale nella sua dichiarazione a Carlo Bo così si esprimeva : «Termini terribilmente generici, come quello di realismo, o neorealismo nel nostro caso, mi spaventano sempre un poco. Hanno l'aria di significare molto, sulle prime, poi se si procede ad analizzarli si vanificano e si sostituiscono con fisionomie ed opere precise di scrittori» - ed aggiunge poi - «La definizione di neorealismo non può

(15) Nota introduttiva a «Inchiesta ... », op. cit., p. 8.

(16) Intervento di Adriano Seroni in «Inchiesta ... », p. 91.

(17) GIULIANO MANACORDA, *Storia della Letteratura Italiana Contemporanea* (1945 - 1965), Editori Riuniti, II edizione, aprile 1970, Roma, p. 30.

Manzoni, Balzac e Dostjeveskij, all'esperienza di Svevo e Tozzi, e poi alla scoperta dell'America, non solo di quella di Melville e di Whitman, ma anche di quella di Anderson, di Fitzgerald, di Hemingway, di Dos Passos e di Faulkner, nonchè alla Francia di Malraux e di Gide.

L'apertura totale all'Europa e all'America e la volontà di superar la prosa d'arte costituiscono, dunque, il timido tentativo antifascista di Solaria in quanto essa aprì l'Italia alle esperienze straniere e in quanto intese sostituire un nuovo ritmo di racconto alla prosa d'arte che il fascismo mostrava gradire. Così nell'eco delle scoperte solariane di misura universale o italiana vennero maturandosi le pagine de «Gli indifferenti» di Moravia, di «Lavorare Stanca» di Pavese (uscito nelle edizioni di Solaria) e sulle pagine stesse di Solaria uscì a puntate (febbraio 1933 fino alla repressione della rivista nel 1936) il «Garofano rosso» di Vittorini che nell'ambiente solariano aveva portato a termine la sua prima formazione culturale.

Neorealismo, fenomeno unitario ?

In quel periodo, e più precisamente nel decennio '30 - '40, presero vita in Italia due tendenze letterarie, pur con atteggiamento diverso, coincidenti nella loro opposizione al fascismo e contrastanti nei loro moduli espressivi. La prima continuava il filone accademico e classicheggiante della «Voce» e della «Ronda» e si mostrò più attenta al culto della parola, più incline alla bella pagina che al suo contenuto; una letteratura, quindi, che mirava ad evadere dal reale e non mostrava interesse per i problemi della società e dell'uomo.. Una letteratura disinteressata, assente da un punto di vista etico-politico-sociale: un'assenza che faceva comodo al fascismo e che, talvolta, voleva essere una delle maniere di opposizione al fascismo, opposizione in realtà assai fragile e talvolta equivoca.

La seconda tendenza, quella che cominciava a formarsi con i più giovani era caratterizzata dall'acquisizione di contenuti nuovi, di un continuo intervento sull'uomo e sulla realtà e si presentava come una letteratura impegnata, antifascista, nutrita di un nuovo modo di guardare la realtà e mirante a far presa sulle masse popolari. E, quindi, una letteratura contenutistica, e come tale si considerò fin dagli anni intorno al 1930: «Le polemiche che negli anni successivi al 1930 si accesero intorno a formalismo e contenutismo, furono strettamente congiunte con l'affermarsi della tendenza neorealistica e contenutisti furono, infatti, chiamati i neorealisti⁽¹⁴⁾.

(14) Si veda l'intervento di Bocelli in «Inchiesta sul neorealismo» a cura di Carlo Bo, ERI 1951, p. 23.

di dogmi angusti e di piccole patrie. Quegli intenti, in «novo clima» non ci sembrano inattuali» (10).

Così Gobetti sottolineava il ruolo della rivista tendente a «giungere alla determinazione di un autentico respiro europeo, per superare i limiti della provincia nella quale il fascismo tendeva a chiudere ogni tentativo di riscatto e di rinnovamento» (11).

Nel 1926 Alberto Carocci fondò a Firenze «Solaria» che venne pubblicata fino al 1936, anno in cui fu soppressa dal regime. Solaria partì da uno spirito rondista di restaurazione classicista e da un'apertura all'Europa con un moralismo barettiano all'inizio, e in un secondo tempo, con un'apertura al maggior decadentismo europeo da Proust a Joyce al quale poterono ricollegarsi alcuni scrittori italiani come Svevo, Pirandello, Saba e Montale.

L'apertura all'Europa in una dimensione moralistica gobettiana appare chiara nelle pagine programmatiche di Solaria redatte da Leo Ferrero col titolo : «Perchè l'Italia abbia una letteratura europea». «Gli scrittori italiani - egli afferma - non sono più europei, perchè non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale, ma tutte le letterature, e più ancora le roman-zesche, sono il frutto di questa sofferenza morale. Possiamo dire, perciò, che le più vaste animatrici della letteratura siano già le passioni politiche, ma più largamente ancora le passioni morali ; perchè lo studio del proprio paese è ispirato e guidato dal desiderio della giustizia» (12). La realtà letteraria e culturale europea viene però ad essere mitizzata dai solariani, diventa quasi un'idea platonica.

I solariani smarriscono in questa idealizzazione delle letterature europee il senso stesso della realtà storica : non si rendono conto della profonda diversità e inconciliabilità tra l'Italia fascista e l'Europa libera e la loro azione appare come una deformazione letteraria e culturale (13).

Tuttavia nel lavoro europeo e americano della rivista v'è un'esigenza di un rinnovamento morale e civile che non resterà sterile. Si comincia a parlare, infatti, della necessità del superamento della prosa d'arte e del ritorno al romanzo inteso come interpretazione della società e del tempo. Questo ritorno al romanzo implicava, quindi, un ritorno analogo ai classici della tradizione realistica da

(10) Piero Gobetti, Illuminismo, in «Il Baretti» a. I (1924), n. I.

(11) Giorgio Luti, op. cit. p. 48.

(12) Antologia di Solaria, Milano, Lerici, 1958, p. 22.

(13). Si veda Luti, op. cit. p. 94.

neutralità degli intellettuali, i quali se ne stavano appartati rendendogli, così, un grande servizio.

L'assenteismo degli intellettuali ovvero la trascuratezza quasi colpevole di un impegno politico-sociale consentì al fascismo ogni abuso di potere : dal delitto politico alle purghe, cioè ogni sorta di coartazione morale verso l'individuo ed in fin dei conti verso la società. Non valgono ad arginare tali crudeltà civili alcune voci isolate tra cui quella di Gobetti e Gramsci. Il 1925, l'anno decisivo del trionfo fascista, segna, infatti, una svolta molto importante nella situazione culturale dell'Italia. Nell'aprile del 1925 ebbe luogo a Bologna il Convegno degli Intellettuali il cui risultato più importante fu un manifesto degli intellettuali fascisti redatto da Giovanni Gentile. Il manifesto riassume i più diffusi luoghi comuni propagandistici sulle origini e gli ideali del fascismo e si compiace dell'assenza politica riconoscendola un naturale alleato del regime. Questo manifesto suscitò il risentimento degli intellettuali e Croce replicò con «Una risposta di scrittori, professori, e pubblicisti italiani al manifesto degli intellettuali fascisti» (9).

Con quest'ultimo manifesto si radicalizzò la frattura tra il fascismo e la cultura italiana : vennero emanate le leggi repressive sulla stampa, sospeso il periodico antifascista «Non mollare» e la rivista gobettiana «Rivoluzione liberale». Salvemini e Gobetti furono costretti all'esilio ; Gramsci arrestato venne condannato, nel 1926, a vent'anni di carcere.

Le riviste di Piero Gobetti ebbero uno spirito tutto diverso da quello de la Voce e de la Ronda. Dal '18 al '21 esce «Energie nove» che si sdegna dell'accademismo e della retorica dando più attenzione a problemi concreti e precisi. Dal 1922 al 1925 esce «Rivoluzione liberale» in cui vennero approfonditi i temi di «Energie nove». Gobetti, diventato più maturo, polemizza con il suo moralismo contro l'Italia ufficiale acquistando ben presto una precisa visione storiografica. Nel 1924 Gobetti pubblica un periodico letterario : «Il Baretto». Egli volle questo nome perchè in Baretto vedeva raccolti gli ideali che la rivista auspicava : «Il sapore arcaico e polemico di questo nome di esule e di pellegrino preromantico, annunciato quattro anni or sono per titolo di una rivista di scrittori giovani che ora si pubblica, sottintendendo una volontà di coerenza con le tradizioni e di battaglia contro culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere

(9) Per il testo dei due manifesti si veda : Papa, Storia di due manifesti, Il fascismo e la cultura italiana, Feltrinelli, Milano.

La «Ronda», fondata a Roma nel 1909, diretta da Vincenzo Cardarelli e redatta da Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Emilio Cecchi, Alfredo Gargiulo, Lorenzo Montano, Aurelio E. Saffi, è invece una rivista esclusivamente letteraria che diffida della contaminazione della letteratura con la filosofia, con la morale e con la politica, «sottolineando - come dice Sapegno - il concetto appunto di letteratura come esercizio disinteressato e risoluzione assoluta di un qualsiasi contenuto in termini di stile» (6). Da ciò dipende la polemica della «Ronda» contro il futurismo e il vocianesimo e contro ogni letteratura che affianchi o posponga ad una passione polemica o al sentimento, i valori formali, così cari ai rondisti fino a diventare un'esigenza di perfezione fine a se stessa. E così i rondisti, a queste manifestazioni letterarie del tempo, contrapponevano una restaurazione classica e un ritorno al Petrarca, al Leopardi e al Manzoni, ma al Leopardi, per esempio, non «pensatore ... ma il teorizzatore dell'eleganza e di un tipo di stile classico e moderno» (7).

Il classicismo e la concezione dell'arte come diletto e puro divertimento stilistico delineano così la funzione della rivista, per usare le parole di Giorgio Luti, intesa come «il rifiutare qualsiasi avventura, l'alto riserbo da cui sempre moverà ogni sua istanza, il credo esclusivo nell'insegnamento e nella forza dei classici, una lezione decisamente letteraria in netto rifiuto di ogni contaminazione politica e moralistica, di ogni tentativo di innestare nel tronco letterario quelle valide esigenze che pure erano venute affermandosi al fondo del movimento vociano, o quelle di alta e più complessa natura, storico-politiche insomma, che erano maturate proprio negli anni della guerra in grazia dei primi moti sociali (8). L'opera dei rondisti è così da considerarsi come un'esperienza di prosa d'arte.

Per tutto il periodo della vita della rivista, dal 1919 al 1922, hanno luogo degli avvenimenti politici di grande importanza - tra il '21 e il '22, si organizza l'azione delle squadre fasciste ed avviene la Marcia su Roma - ma la «Ronda» rimane fedele al suo programma tipicamente letterario al di sopra della mischia e dei problemi politici e sociali.

La situazione culturale con il futurismo, il Dannuzianesimo, la Voce e la Ronda ha infatti spianato la strada all'avvento del fascismo che non avrebbe potuto pretendere di più dell'isolamento e della

(6) SAPEGNO, *Compendio*, vol. III, p. 447.

(7) GIUSEPPE RETRONIO, *Guida al Novecento Letterario Italiano*, Palumbo Edit., Palermo 1970, p. 81.

(8) GIORGIO LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 21 - 22.

E' ovvio, tuttavia, che non si può attribuire tutta la colpa del fascismo al futurismo e all'impresa di Fiume di D'Annunzio. Certo è che il fascismo si ispirò più all'azione dei nazionalisti⁽³⁾ che all'ideologia dei futuristi e a D'Annunzio «Poeta, e Soldato». Anche senza il futurismo e senza l'impresa dannunziana il fascismo si sarebbe affermato lo stesso con la sua logica : andava alla ricerca di un'ideologia rivoluzionaria e credette di averla trovata appunto nel Futurismo.

Negli anni di affermazione del primo futurismo, e più precisamente nel 1908, Giuseppe Prezzolini fonda la «Voce» diretta poi dal 1914 al 1916 da Giuseppe De Robertis. Il movimento vociano rispecchia, lungo la vita della rivista e con l'alternarsi delle esigenze filosofiche e culturali - più filosofica è infatti nella sua prima fase, mentre nella seconda fase diventa il portavoce dell'attualismo gentiliano ed infine dal '14 al '16 diventa tipicamente letteraria e riunisce intorno a sé i maggiori scrittori e lirici d'avanguardia - rispecchia, «un bisogno neoromantico che tende all'affermazione di una nuova cultura e di una nuova letteratura nello stesso tempo, e s'impegna quindi in ogni campo con uno spirito inquieto e avventuroso, impetuoso e confusionario ... »⁽⁴⁾. Questo carattere confusionario dipende, forse, dalla formazione dei suoi collaboratori così diversi fra di loro. I vociani, partiti in letteratura da un generico atteggiamento estetizzante, recipiscono via via poetiche d'oltralpe e sono tra i primi a diffondere in Italia, e ad assimilare, la lirica e la letteratura francese moderna, il romanzo russo e Ibsen⁽⁵⁾. Tra i vociani della prima fase si possono individuare però due correnti, una accademica, rappresentata da Papini e Soffici ed una d'avanguardia, moralista, rappresentata da Boine, Jahier, Slataper e Michelstaedter. Mentre i moralisti cercavano con il loro sperimentalismo di elaborare la loro carica espressiva in un travaglio linguistico e tecnico, gli accademici ebbero il sopravvento con il loro vecchio stile e con il loro interesse per la bella composizione, per la bravura verbale e la baldanza retorica.

Nella seconda fase, (sotto la direzione di G. De Robertis) va notato che i vociani divennero più inclini, per il decadentismo importato e per l'interpretazione decadentistica dell'estetica di Croce, al «frammento», al «saggio» e alla pagina lirica.

Accademici, moralisti, lirici-frammentisti sono dunque i vociani.

(3) Si pensi alle riviste nazionaliste del tempo, tra le quali il «Regno» di Enrico Corradini.

(4) NATALINO SAPEGNO, Compendio, vol. III p. 418.

(5) Ivi, p. 419.

IL NEOREALISMO : ASPETTI E POLEMICHE

a cura di

Dr. MOHEB SAAD

Situazione politico-culturale in Italia nei primi decenni del 900 :

Non è possibile parlare della narrativa neorealistica senza tornare agli anni che videro l'affermarsi della prosa d'arte del '900 nel campo delle lettere e l'avvento e il consolidarsi del fascismo in campo politico.

La letteratura dei primi anni del Novecento conserva ancora intatte le caratteristiche distintive del verismo ; ben presto, però, la poetica verista cede il passo all'estetismo dannunziano, con la sua arte tutta rivolta all'esteriore, al culto della parola ricercata. Un'arte intesa come raffinatissima elaborazione di strumenti linguistici, metrici e musicali, arte che avrebbe dovuto «rinverginare» il mondo borghese coprendolo di orpelli ; una mistificazione, dunque, come pure mistificazione fu l'eroismo nazionalistico con il quale D'Annunzio mirava a sostituire l'Italia romantica con «un'Italia sentita quasi sensualmente, protesa storicamente a primati impossibili, sognante restaurazioni imperiali, amata di un amore torbido che mescolava patria e donna, guerra e lussuria» (1).

D'Annunzio fu così il profeta del nazionalismo italiano nei suoi primi fermenti e non a caso il fascismo troverà, nella dannunziana impresa di Fiume, occupata nel 1919 dai suoi legionari, una sua base d'azione alla quale ispirarsi. Il fascismo è sorto infatti come movimento d'azione e lo squadristo doveva trovare ispirazione poi nell'ideologia futurista di Filippo Tommaso Marinetti, il cui movimento artistico e letterario si era affermato sin dal 1909. La logica delle spedizioni punitive e l'etica del manganello sono in qualche modo l'attuazione pratica degli ideali futuristi : amor del pericolo, abitudine all'energia e alla temerarietà, movimento aggressivo, insonnia febbrile, passo di corsa, salto mortale, schiaffo e pugno». «Non a caso - dice Sapegno - Marinetti diventa il poeta dell'espansionismo africano, della retorica guerrafondaia e del fascismo» (2).

(1) GIUSEPPE PETRONIO, Guida al Novecento Letterario Italiano, Palumbo Editore, Palermo 1970, p. 27.

(2) NATALINO SAPEGNO, Compendio di Storia della Letteratura Italiana, vol. III, La Nuova Italia, Firenze, Quattordicesima ristampa, 1962, p. 417.

on the suffering soul, whether it is a big soul or a petty one, and whether it is made of gold or dross. The claim that suffering converts the dross into gold (as it has happened in Edmund's case) is far from being a universal truth. Grains of gold must be there if one expects them to appear by the application of the fire, anvil and hammer of suffering. Until the number of the big-souled sufferers in the world flourishes, we have to be content with a confession to their being a minority. The hope of humanity is embodied in them. But it is a sad truth that the petty-souled sufferers constitute the majority. Obviously, the big-souled sufferers do not represent the world numerically. Yet, they are the guardians of the earth, whose strife for perfection, high and noble ideals, and in their movement heaven-wards represent its spirit. The sufferers in *King Lear* represent MEN but not man. *King Lear* helps to create illusions concerning the nature of men. Shakespeare's tragedy presents us with suffering noble souls, who are willing to learn from their distress, and whose purgatory is an ennobling and purifying process. Lear is a case in point ; but humanity does not consist of Lears and Cordelias. The petty souls lose spiritually by the process of suffering. Another point of difference between art and life. It may seem paradoxical, nevertheless true, that chaos in art is more orderly than the chaos of every-day-life. Tragedy in actual life is bleak, dreary and barren ; it is more horrifying than edifying ; and it is more abject than grand. Tragedy in art is different. It has redeeming qualities and it is more grand than abject. Art miraculously transmutes the sense of loss and defeat into an undefinable kind of triumph. Somehow, the despair gives birth to a vague sense of hope. Hence, the perfection of art and the imperfection of life ; and hence the triumph of art over life.

- v) that the good and wise deliberately teach the weaker through painful experience. Thus, Edgar leads his desperate father to safety. Stauffer's conception of evil is that it is apt to give birth to some sort of higher good. And Gloucester's restoration of life and faith in life has its equivalent in Lear's spiritual progress.
- vi) that the miracle has at length taken place. At the moment of death, Edmund opens his heart to the influence of good. Thus, the cruel and egoistical reprobate repents of the evil committed by him and tries to do good before his death.
- vii) that the purgatory of Lear, in which he wakes sane and rests in Cordelia's tent, approaches the celestial. Stauffer also observes that the images become almost directly Christian. In his captivity with Cordelia Lear attains beatitude. «The final scene presents father and daughter «as prisoners» ; it has passed beyond tragedy to beatitude, and Lear speaks with greater lightness or a more childish trust. They are bound to each other forever, by ties that transcend age or place or duty» (52). Lear at the moment of death is overcome by a choking ecstasy of joy and his flawed heart bursts smilingly. The image of Cordelia is resurrected in his mind, and in his insanity he thinks she is still alive.

A close student of Shakespeare has found this death most desperate, in that Lear's last joy is an illusion. But the world of spirit is made up of values, not of temporal accidents and spatial quantities. In the moral world, Lear's last thought is not an illusion, but a creation. Love, God, and the artist are the three creators (53).

Stauffer's interpretation of *King Lear* is optimistic and mystical. But to me such an interpretation cannot be accepted in its entirety. Stauffer's approach, as well as the similar foregoing approaches, presupposes in different ways that suffering and death bring out the exalted spiritual potentialities of man. This view is of profound truth. Yet, I should like to attach certain qualifications to it. As to how I see things, suffering is apt to open the floodgates of the sublime and heavenly potentialities of man, and Edmund's miracle of salvation may occur in actual life. But suffering is equally capable of reducing man to the state of beasts. Hence, all depends primarily

(52) Ibid. p. 207.

(53) Ibid. 208.

- ii) that evil may begin almost innocently in the self-justification of common sense. Goneril's and Regan's precautions smack of common sense. Goneril's complaint against the unruly train of Lear, for example, sounds housewifely and reasonable. Edmund's soliloquy about his inferior position in the social order also smacks of common sense. He is right when he resents a social order that laughs in contempt at bastards. «But such complaints and resentment, innocuous at the start, are used to initiate and rationalize the hard cold workings of calculated selfishness» (50).
- iii) that evil is relatively harmless or not easily detectable in the external world - until it secures the collaboration of the potentially good. Lear co-operates to the full, and the seeds of evil are strong within him. He does not know himself, and he acts with hideous rashness, allowing pride and anger to overrule him.
- iv) that appearance and reality are world apart. Lear must have bitterly realized the vast difference between the falsehood of his two sweet-tongued daughters and the candour of Cordelia. Lear has ever been speculating this problem of appearance and reality. His speeches on the heath are either intimately or remotely connected with this vital problem.
- v) that «obligation» and «authority» are the cornerstone in the edifice of the family as well as the state. The two daughters should have realized that they owed their allegiance to their father the King, and that without this basic element, the family structure would crumble and go to pieces. Lear is not guiltless. He, too, should have understood that authority involved duty. He should have known that he was under obligation towards his people. Duty is the tax of authority, otherwise the edifice of the state will go to pieces and the law of the jungle will prevail. It is in his purgatory that such truths were driven home to him with full force. He painfully realized that it was a serious mistake in him to ask for allegiance without giving duty and obligation in return. In his misery Lear knows compassion. Poverty forges a strong bond of human brotherhood and love. «The art of our necessities is strange, / That can make vile things precious». (Act III. Sc. ii) Thus, Lear finds «into the world of necessity and suffering precious symbols of brotherhood. And he is using an image drawn from the language of alchemy : the needful brotherhood of the poor knows that strange art of love which can transmute base dross to gold» (51).

(50) Ibid. p. 193.

(51) Ibid. p. 100.

of a man, and not even Iago or Edmund blames his actions on the universe - or on our modern equivalents for fate : heredity and environment, glands and the economic order» (48).

About the suffering of the innocent, Stauffer maintains that virtue need not be rewarded by a happy ending and that it is enough that Shakespeare's heroes become better men at the end than at the beginning.

The dark hypothesis leads him in the tragedies to a new consolidation of ideas ; virtue need not be rewarded by a «happy ending» in the actual world - in fact, such a reward might debase virtue to calculated policy. But his moral optimism is so certain that he constructs all his greater tragedies on the proposition that the workings of evil as well as of good within the minds of his heroes must leave them better men at the end than at the beginning. Virtue is acquired through experience. And it is inevitably acquired by all except the carelessly ignorant or the wilfully selfish (49).

Stauffer seems to believe in a divine order, discards fatalism, and rationalizes the suffering and death of the innocent in terms of higher good. In discussing the spiritual progress of the protagonists, he becomes mystical, especially in his treatment of the end of the play, containing the taking of Cordelia and Lear as captives, the death of the former and the lapse of the latter into insanity before his final release from a world of pain and suffering. Stauffer even speaks of the beatitude ultimately achieved by Lear after his purgatory and reconciliation with Cordelia, and especially of his joy at meeting death.

Stauffer claims that the protagonists of *King Lear* are made to realize at the end vistas of spiritual realities that are of utmost spiritual significance. These vistas can be summed up as follows.

- i) that misery by its very nature generates the saving possibilities. This is obvious in Kent's speech in the stocks anticipating a saving miracle. He calls upon the sun of hope to dispel the pervasive darkness in which he lives.

(48) Ibid. pp. 165 - 6.

(49) Ibid. p. 186.

Stauffer's approach to the Shakespearean tragic view of life fits in with the Christian creed and a belief in divine order. Stauffer does not state this openly ; but his argument leads up to it. «The Dark Tower» (Shakespeare's tragic phase) is not dark after all. It has its bright sides. In Shakespearean tragedies, Stauffer finds *moral optimism*.

I think the best way to present Stauffer's theory about the development of Shakespeare's moral ideas is to use the Hegelian idiom. Shakespeare's dramatic art has undergone three phases of development : the thesis, antithesis and synthesis. In the first phase, Shakespeare attains and expresses his unquestioning confidence and trust in man's godlike qualities and possibilities. This is the *thesis*. The second phase exhibits a sordid awareness of human evil and the lowness of man. This is the *antithesis*. Neither the thesis nor the antithesis is convincing to Stauffer. The former is naive and innocent of evil ; the latter is fraught with bitter despair. It is in the third phase of Shakespeare's dramatic art, the *synthesis*, Stauffer argues, that we find the consummation of his art. This great third movement swells up, seeing man open-eyed ; at once involved in man's almost infinite weakness and infinite possibilities. The darkness is thus dispelled by a certain sense of hope. And this is what Stauffer means when he says that Shakespeare's dark phase is marked by *moral optimism*.

To Stauffer, the «gods» in *King Lear* are instruments of justice. «As all the references to the gods build up, they appear clearly as implacable instruments of justice and age-old order. But also they are allied with patience and mercy» (47).

According to Stauffer, in the third phase of the Dark Tower, man is a free agent :

The informing moral certainty of this period is that man creates his fate. Shakespeare had played with the idea earlier, and selected examples might show that the fault lies not in our stars but in ourselves. But in the earlier comedies and tragedies, the order of the world is given, and men fit into the pattern of propitious or malignant planets ; in the plays of the dark period, though evil works freely in man, his power for good is atrophied. But when he writes the later tragedies, Shakespeare knows that fate is the shadow

(47) Ibid. p. 191.

There are many other critics whose approach to the play is either implicitly or explicitly religious. Donald A. Stauffer is one of them, and I propose to discuss in detail his thesis included in his book *Shakespeare's World of Images : The Development of His Moral Ideas*, as it strikes me as interesting. The sub-title points to the nature of Stauffer's approach. To him, Shakespeare's tragic phase, to which he gives the name of «The Dark Tower», is essentially moral. It manifests an ethical penchant. It may not be traditional or orthodox moralism but it is a moralism in its own right.

Shakespeare has grown aware that ethical conviction is a part of every human action - the awareness itself constitutes a basic ethical conviction of his own - and in consequence neat moral tags, set apart and pointed at with arrows, cannot easily contain convincing truths (43).

This does not mean that Shakespeare is a common moralizer. On the contrary, he exhibits his distrust of formal moralization. Shakespeare's moralism is never explicit. It is always implicit; and as content and form in his art are inseparable, there is no means of abstracting it from the texture of his tragic plays. Shakespeare's dramatic skill (his concern with depicting men in action) makes it exceedingly difficult for him to use his dramatic art as a pulpit from which morality is preached. Moreover, this moral or ethical awareness does not necessarily conform to the ethical body of any orthodox creed.

His moral awareness is expressed less through articulated ideas than through intuitions, or instincts based on experience, or speculations, or assumptions, or actions taken by unique and complete individuals in particular circumstances because their characters make other actions improbable (44).

Shakespeare's moralism is not embodied in a system of philosophy. His theory of art, was naturalistic; so that since men seldom talk like systematic moralists or analytic philosophers his characters seldom talk so either (45).

Shakespeare's art differs essentially from that of the ancient Greeks. He does not employ the Greek chorus as a commentator or judge of the action. Yet, «in all the devices of technique his moral thought is implicated and made to shine» (46).

(43) Stauffer, Donald A. *Shakespeare's World of Images*, W.W. Norton & Company, New York, 1949, p. 163.

(44) *Ibid.* pp. 163 - 4.

(45) *Ibid.* p. 164.

(46) *Ibid.* p. 164.

for their sport» (37). Bradley thinks that the business of the «gods» with Lear «was neither to torment him nor to teach him a «noble anger», but to lead him to attain through apparently hopeless failure the very end and aim of life» (38). This end consists in love and renunciation. It is true that Bradley's criticism does not portray Lear or Cordelia as Christ-figures, as some modern critics do, and that he points to many apparent contradictions in the play which cannot be resolved on the ethical level ; yet his approach fits in with a religious interpretation of the play.

H.B. Charlton is a devoted Bradleyite. His approach to the play is religious, but not dogmatically so. According to him, there is an emergent religious and moral sense in *King Lear*. «In the consciousness of all its other people, there is a sense of inscrutable mysteries which they try to formulate in beliefs which range from the crass occultism of superstition to the faint adumbrations of an emergent religious and moral system» (39). Charlton says that in the instinctive responses of Cornwall's servants we have the feeling «that arbiters of fate are gods whose general will is goodness». A vague religious opinion informs the play, Chalton argues. « the very blatancy of Edmund's onslaught on superstition is a piece of indirect evidence which establishes the climate of vague philosophic and religious opinion prevailing in the essential structure of *King Lear*» (40). Charlton's commentary on the death of Cornwall's several is : «In this there is the same underlying assumption that goodness somehow triumphs over evil, even though, doing so, it pays a mortal price» (41).

G. Wilson like Knight, Bradley, holds a redemptive view of the play, which, let me re-iterate, if not specifically religious, is reconcilable to a religious interpretation. In his essay «King Lear and the Comedy of the Grotesque», Knight refers to the purgatory of Lear.

..... *King Lear* is great in the abundance and richness of human delineation, in the level focus of creation that builds a massive oneness, in fact, a universe, of single quality from a multiplicity of differentiated units ; and in a positive and purposeful working out of a purgatorial philosophy (42).

(37) Ibid. p. 97.

(38) Ibid. p. 97.

(39) Charlton, H.B. Op. Cit. p. 213.

(40) Ibid. 214.

(41) Ibid. p. 215.

(42) Knight, G. Wilson. «King Lear And The Comedy Of The Grotesque (1930)» in *King Lear : A Selection of Critical Essays*, Op. Cit. pp. 118 - 9.

thing free his heart from the bondage of the selfhood. He unlearns hatred, and learns love and humility. He loses the world and gains his soul The play is not, as some of our grandfathers believed, pessimistic and pagan : it is rather an attempt to provide an answer to the undermining of traditional ideas by the new philosophy that called all in doubt. Shakespeare goes back to a pre-Christian world and builds up from the nature of man himself, and not from revealed religion, these same moral and religious ideas that were being undermined (35).

Objecting to Swinburne's belief that *King Lear* is a pessimistic play, Muir confirms J.C. Maxwell's view that it is a Christian play about a pagan world. Its world is not exclusively evil. In it we have the loyalty of Kent and the Fool, the fortitude and forgiveness of Edgar and Cordelia, and the humanity of Cornwall's servant. Cordelia and Kent are uncontaminated by the evil of the world. Lear and Gloucester painfully learn wisdom. Albany increases in moral stature, and Edgar changes from a credulous fool to a brave and saintly champion. So, Muir claims, *King Lear* is not a pessimistic play, and to affix a happy ending to it is unthinkable.

A.C. Bradley's essay on *King Lear* is not specifically religious as that of Kenneth Muir. Yet, its implication is reconcilable to religious faith. To Bradley, Lear undergoes a process of purification that leads to his redemption. He

comes in his affliction to think of others first, and to seek in tender solicitude for his poor boy, the shelter he scorns for his own bare head ; who learns to feel and to pray for the miserable and houseless poor, to discern the falseness of flattery and the brutality of authority, and to pierce below the differences of rank and raiment to the common humanity beneath ; whose sight is so purged by scalding tears that it sees at last how power and place and all things in the world are vanity except love (36).

Bradley does not deny the existence of misanthropy and despair in the play ; but he claims that it is quite impossible that Shakespeare could have been mastered by them. Lear learns not only the value of love but also of renunciation, and this makes us «doubt whether life were not simply evil, and men like the flies which wanton boys torture

(35) Ibid. p. Lv.

(36) Bradley, A.C. Op. Cit. p. 97.

Goddess», he is only giving expression to the emergence of modern European consciousness. However, the positives of *King Lear*, Knights continues, are not represented by Edmund's amoral point of view. These positives are fundamentally Christian.

..... The positives that emerge from the play are indeed fundamentally Christian values ; but they are reached by an act of profound individual exploration : the play does not take them for granted ; it takes nothing for granted but Nature and natural energies and passions (33).

In his introduction to the Arden edition of *King Lear*, Kenneth Muir holds similar views. To him Shakespeare was not cut off from the Christian tradition, with its insistence on the duty of charity.

..... In the storm, more sinned against than sinning, Lear learns «the art of our necessities», and so becomes aware of the common humanity he shares with the poor naked wretches. He exhorts pomp to «shake the superflux to them», as Gloucester was later to pray that distribution should

«undo excess,

And each man have enough».

..... Shakespeare, after all, was not cut off from the Christian tradition, with its insistence on the duty of charity ; and though he doubtless believed in an hierarchical rather than in an equalitarian society, there is no reason to think that he would have looked on the wish of Lear and Gloucester to shake the superflux to the less fortunate as a symptom of madness (34).

According to Kenneth Muir, *King Lear* has undergone a painful process of spiritual growth.

..... The old Lear died in the storm. The new Lear is born in the scene in which he is reunited with Cordelia At the beginning of the play, he is incapable of disinterested love, for he uses the love of others to minister to his own egotism. His prolonged agony and his utter loss of every-

(33) Ibid. p. 79.

(34) Muir, Kenneth. Introduction to the Arden Shakespeare paperbacks, Methuen, London, pp. Lii - Liv. (1964).

- i. that man is, more or less, a free agent ; anyhow, sufficiently free to be held responsible for his actions.
- ii. that there is a universal order divinely controlled, and universal justice divinely administered, although its administration may seem to be inscrutable.
- iii. that there is a divinely sanctioned moral or ethical code to which an individual should conform.
- iv. that the divine Power takes a personal interest in the well-being of every individual.

The dilemma of *King Lear* is that it contains none of these tenets ; nor does it contain their opposites.

There is a tendency among many modern critics to give *King Lear* a religious interpretation. Professor Una Ellis-Fermor thinks that the fact that such characters as Cordelia and Kent can exist is an indication that the universe operates under benevolent direction.

L.C. Knights also maintains that *King Lear* has a specifically Christian implication. According to him, the effect of the parts in the play differs from that of its totality. Knights claims that *King Lear* is timeless and universal, and that it indicates a stage in the emergence of the modern European consciousness. In Shakespeare's time, Nature, though often cruel, served a providential plan. «Nature, though subject to disorder, was essentially ordered, and it was ordered for the good of man». (31) But this concept of the order of Nature was beginning to be partly eroded under Renaissance influences that were gathering momentum. And

..... the partial erosion of the established assumptions about Nature does seem to have had a share in the undermining of the older conception of human nature and the traditional sanctions of morality. By the beginning of the seventeenth century to some minds Nature was ceasing to appear as a divinely ordained order and was beginning to appear as an amoral collection of forces (32).

Consequently, man's «natural impulse» (including sexual appetite and the desire for dominance) started to be recognized as a legitimate motive. So, Knights argues, when Edmund says, «Thou Nature art my

(31) Knights, L.C. *Some Shakespearean Themes and An Approach to Hamlet*, Penguin Books, 1960, p. 75.

(32) *Ibid.* p. 77.

selves have stirred his daughters' hearts against their father (27).

Other characters, namely Albany and Cordelia, tend to believe in the existence of justice and even benevolence. Cordelia supplicates the gods as «kind gods». Outraged by Cornwall's cruelty in plucking out Gloucester's eyes, the former's servant, who believes in justice, kills his master.

Gloucester represents naive superstitious religion : «these late eclipses in the sun and moon portend no good to us». (Act 1. Sc. 11). But Gloucester holds no views profoundly, and the views he holds are shaped by his changing mood. It is he who says «as flies to wanton boys are we to th'gods. ? They kill us for their sport». (Act 1V. Sc.1.) ; yet it is also he who seeks solace in prayer to 'the ever-gentle gods.'

Kent is a sort of «primitive Stoic agnostic». «He finds strength and self-reliance in the consciousness of good works : beyond that he neither has nor needs apparent certainties. Hence, when he says, «It is the stars, the stars above us, govern our conditions, «he is not declaring a positive faith in planetary influence : he is using that form of words as an emphatic way of asserting that there is an infinity of things in life which flatly defy all intelligible explanations » (29).

Edmund is a naturalist, a materialist and a rationalist : «Thou, nature, art my goddess». (Act I. Sc. 11.) He ridicules the occultism of his father : «This is the excellent foppery of the world, that when we are sick in fortune, often the surfeits of our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon, and stars ... » (Act 1. Sc. 11.) «Edmund has the rationalist's contempt for everything which escapes, or transcends, the strict categories of rational validity» (30). Edmund is the villain of the piece, and his rationalism does not represent the philosophy of the play. Obviously, no single character in *King Lear* represents its philosophy. They are only parts of a vast whole that transcends all of them, and hence the difficulty of judging whether the play is a religious or a non-religious one.

Broadly speaking a religious outlook adheres to certain tenets. It postulates

(27) Charlton, H.B. *Shakespearian Tragedy*, Cambridge University Press, 1948, pp. 210 - 1

(28) Ibid. pp. 214 - 5.

(29) Ibid. p. 213.

(30) Ibid. p. 213.

because of a revival of religious faith, but because in these years men have not often a sharp sense of divine justice In later days it is the faith in man that has been most difficult to come by». (26)

Justice in *King Lear* poses a formidable, and even an insurmountable problem. There is no gainsaying that this play contains poetic justice ; but it is much less certain that it contains divine justice, though the utterances of some of the characters suggest it. Poetic justice in the play is conspicuous. All the agents of evil are ultimately destroyed. Goneril, Regan, Cornwall and Edmund receive their due punishments. Even the well-meaning and good-natured Gloucester loses his eyesight as a sequel to his lustful and licentious conduct in the days of his irresponsible youth. And towards the end of the play Albany proclaims the restoration of the old King to his absolute power, and of Edger and Kent to their just rights.

All friends shall taste
The wages of their virtue, and all foes
The cup of their deservings.

(Act V. Sc. 111.)

The attitudes of the characters to the «gods» are widely varied. On the whole, Lear feels that they are hostile to him. Addressing himself to «the elements», wreaking wrath on him, he charges them with a wicked alliance with his daughters against a head so old and white as his.

I call you servile ministers,
That have with two pernicious daughters join'd
Your high-engender'd battles 'gainst a head
So old and white as this.

(Act 111. Sc. 11.)

And as H.B. Charlton says,

..... He searches from the gods for some witness of a moral purpose in their wills. But «gods», heavens», and «elements» are so confusedly identified in his consciousness that he is mainly aware of their hostility to man. Perhaps the gods them-

(26) Ibid. p. 19.

existence. What may or may not happen after death is something that the tragic dramatist normally leaves out of consideration». (20) «Because of the apparent absence of a kindly or just disposition of things in the world and because of his disregard of a future life, the tragic dramatist inevitably sees the gods as remote, if not as beings actively hostile to man.» (21) «All seventeenth-century English tragedy is, indeed, marked by a feeling that, if there are gods who control the universe, they are far away from men, and indifferent to the individual's fate. Sometimes this sense of remoteness becomes sharpened into a belief that the gods are malicious, enjoying the impotence and the suffering in the world beneath them.» (22) «Nevertheless, it is noticeable that tragedy does not necessarily or even normally present an indictment of the divine powers.» (23). «The tragic picture of the universe postulates a limited free will. Man cannot determine the pattern of events, but he is frequently responsible either for the initiation of an evil chain or for the release of evil forces latent in a situation Some degree of free will is, indeed, essential in tragedy, for we could hardly feel proud of an automaton.» (24) «At the end of Shakespearean tragedy we are conscious that the evil situation no longer exists : the forces of evil have worked themselves out There is nothing reassuring in the new situation, no promise that a new chain of evil will not quickly ensue, no lesson that men or the gods have learned. No message of hope for the future has been brought. The tragic situation, it is implied, is recurrent in human life : that is why we feel Terror ; because we have seen men like ourselves yet stronger than we could expect to be, we feel also Pride. Thus the tragic picture is incompatible with the Christian faith. It is equally incompatible with any form of religious belief that assumes the existence of a personal and kindly God. For that reason we should not be surprised at the rarity of tragedy. Chaucer's view of it as a story of a fall from prosperity to wretchedness, either at the bidding of Fortune or through divine retribution, is a mixture of unconscious paganism with Christian tradition : we cannot expect to find true tragedy anywhere in the Middle Ages, except here and there in early times when literature was not thoroughly Christianised». (25) « from the seventeenth century until comparatively recent years the tragic form has been exceedingly rare, not

(20) Ibid. p. 11.

(21) Ibid. p. 11.

(22) Ibid. p. 11.

(23) Ibid. p. 12.

(24) Ibid. p. 16.

(25) Ibid. p. 18.

of tragedy. Clifford Leech starts with Chaucer's conception of tragedy, which oscillates between a belief that misfortunes occur because they are merited and a contrary belief that these misfortunes are the result of bad luck. Chaucer's confused conception of tragedy, Clifford Leech maintains, indicates a wavering «between a planned universe of rewards and punishments and a chaotic universe in which chance operates without motive». (13) Aristotle's conception of tragedy is much less confused, and in chapter XIII of *The Poetics*, he considers that the downfall of a tragic hero is due to a fatal flaw in his character or to an error of judgment. According to Leech, the tragic effect resides in an equilibrium of opposing forces. On the one hand, tragedy causes terror, in which case «Our fear is aroused by the picture of the universe that the tragic writer presents ... we are impelled to retreat from the contemplation of evil ... » (14) On the other hand, Leech here implicitly agrees with Dr. I.A. Richards' view that tragedy has a therapeutic effect that makes us feel that all is right ... in the nervous system. ' In other words, Leech believes that the dramatist's view of the universe is terrible as well as strengthening. «The tragic equilibrium consists in the simultaneous holding in the mind of the two conflicting ideas : that the universe is divinely directed and that it is devil-ridden». (15) «Not only are great evil and suffering presented ... but there is no comprehensible scheme of rewards and punishments suggested». (16) « we feel no satisfaction in the hero's punishment. Rather, we have a feeling that his initial conduct was hardly within his own control ... Thus we feel no desire to rejoice when the perpetrator of evil is brought to his doom, and at the same time we are aware that many characters in these plays are subjected to an evil for which they are in no way responsible». (17) «Nor is there in great tragedy the suggestion that these things will be put right in another world». (18) « in *Othello* and *Lear* and *Macbeth* there is no such emphasis on a compensatory future life». (19) « we are likely to agree that in no Shakespearean tragedy are we made to think of the characters as emerging from their suffering into the beatific vision : the stresses they encounter are not preparations for a future life but are inescapable conditions of the only world in which they certainly have an

(13) Shakespeare's Tragedies, Oxford University Press, New York, 1950, p. 4.

(14) Ibid. p. 6.

(15) Ibid. p. 8.

(16) Ibid. p. 9.

(17) Ibid. pp. 9 - 10.

(18) Ibid. p. 10.

(19) Ibid. p. 19.

Bradley wishes to give Lear peace and happiness by Cordelia's fireplace. He hears Lear's words ringing in his ears :

Come, let's away to prison :

We two alone will sing like birds i' the cage.

When thou dost ask me blessing, I'll kneel down,

And ask of the forgiveness : so we'll live,

And pray, and sing, and tell old tales, and laugh

At gilded butterflies

(Act V. Sc. 111.)

Such critical remarks take us back to the question : why was Tate's sentimental version of the play more successful on the stage than that of Shakespeare ? As we have already mentioned, the romantic sentimentality of the Restoration playgoers partly contributed to the success of Tate's version. But there must be other much more serious reasons.

The eighteenth-century *King Lear*s with their benign ending were perhaps the natural product of an age which held that under the appearances of things lay an order of justice which it was the job of literature to imitate⁽¹²⁾.

It seems to me that the earlier *King Lear* and Nahum Tate's versions, with their happy endings, did not strain the confidence of their audiences' belief that the human destiny is governed by a benevolent power, whereas Shakespeare's text was difficult to reconcile to such a belief. Tate's avoidance of the shocking intensity of the tragedy of the Shakespearean text must have contributed to the success of his sentimentalised version. Shakespeare's tragic conception of a ruthless universe in which the characters moved must have terrified them.

It also seems that some of the implications of tragedy are disturbing as far as belief in Providence is concerned. Though it is true that many modern critics, as we shall see later, approach Shakespearean tragedy in terms of religion, yet many others find it difficult to reconcile this tragedy to religious belief. It is relevant in this connection to refer at some length to Clifford Leech's book *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, the first chapter of which is devoted to a discussion of the implications

(12) Mack, Maynard. Op. Cit. p. 66.

..... A play in which the wicked prosper and the virtuous miscarry may doubtless be good, because it is a just presentation of common events of human life ; but since all reasonable beings naturally love justice, I cannot easily be persuaded that the observation of justice makes a play worss ; or that, if other excellencies are equal, the audience will not always rise better pleased from the final triumph of persecuted virtue ⁽⁹⁾.

Curiously, we see no trace of criticism or condemnation in Johnson's reference to the sentimentalized version of Tate. Admitting that he has found the ending of *King Lear* too painful to re-read, he says :

In the present case the public has decided. Cordelia from the time of Tate, has always retired with victory and felicity. And, if my sensations could add anything to the general suffrage, I might relate, I was many years ago so shocked by Cordelia's death that I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook to revise them as an editor ⁽¹⁰⁾.

A.C Bradley wishes Lear and Cordelia to be saved, but not in the sentimental fashion of Tate :

..... Doubtless we are right when we turn with disgust from Tate's sentimental alterations, from his marriage of Edgar and Cordelia, and from that cheap moral which every one of Shakespeare's tragedies contradicts, «that Truth and Virtue shall at last succeed. But are we so sure that we are right when we unreservedly condemn the feeling which prompted these alterations, or at all events the feeling which beyond question comes naturally to many readers of *King Lear* who would like Tate as little as we ? What they wish, though they have not always the courage to confess it even to themselves, is that the deaths of Edmund, Goneril, Regan and Gloster, should be followed by the escape of Lear and Cordelia from death, and that we should be allowed to imagine the poor old King passing quietly in the home of his beloved child to the end which cannot be far off ⁽¹¹⁾.

(9) Ibid. p. 29.

(10) Ibid. p. 29.

(11) Bradley, A.C. « *King Lear* (1957) », Ibid. p. 87.

are everywhere too late, or overmatched by the cunning activity of malice (4).

To Schlegel, the heathens in Shakespeare's *King Lear* have a faint belief in Providence. The range of this belief, he urges, should be extended.

..... The heathens of this drama have only such a faint belief in Providence as heathens may be supposed to have ; and the poet here wishes to show us that this belief requires a wider range than the dark pilgrimage on earth to be established in full extent (5).

Charles Lamb's tone sounds irritated by the mere idea of a happy ending :

..... It is not enough that Cordelia is a daughter, she must shine as a lover too A happy ending ! as if the living martyrdom that Lear had gone through, the flaying of his feelings alive, did not make a fair dismissal from the stage of life the only decorous thing for him. If he is to live and be happy after, if he could sustain this world's burden after, why all his pudder and preparation, why torment us with all this unnecessary sympathy (6).

But other no less eminent critics are pained by the unhappy ending of Shakespeare's play. Samuel Johnson, a classicist who has no time for the sentimentality of Tate's version, finds the pain of Cordelia's death unendurable. He almost complains that

..... Shakespeare has suffered the virtue of Cordelia to perish in a just cause, contrary to the natural ideas of justice, to the hope of the reader, and, what is yet more strange, to the faith of chronicles (7).

Samuel Johnson approvingly quotes his friend Mr. Warton as saying that in *King Lear* «the instances of cruelty are too savage and shocking».

Johnson himself describes the plucking out of Gloucester's eyes as «an act too horrid to be endured in dramatic exhibition» (8). Though he admits that cruelty and injustice are a truer picture of life than a happy ending, yet, to him, a dramatist's observance of justice is more important than his realism :

(4) Schlegel, A.W. in «Early Comments and Critiques», Ibid. p. 33.

(5) Ibid p. 33.

(6) Lamb, Charles in «Early Comments and Critiques», Ibid. p. 45.

(7) Johnson, Samuel in «Early Comments and Critiques», Ibid. pp. 28 - 9.

(8) Ibid. p. 28.

Tate alters Shakespeare's *King Lear* almost out of recognition. He invents a love-affair between Cordelia and Edgar, omits France and the Fool, gives Cordelia a waiting woman named Arante and restores both Lear and Cordelia. In short, Tate turns Shakespeare's tragedy into a romance or romantic melodrama. Writing to Thomas Boteler, Tate claims that some of his alterations aim at making the opening scene of the play probable. Thus, according to Tate's version, Cordelia consciously tempts her father to disinherit her so that Burgundy may refuse to marry her. She also rejects Edgar to test his love. Consequently, Edgar determines to disguise himself so as to be of service to her. Though of very inferior quality to Shakespeare's play, Tate's version avoids the grosser improbabilities of the Shakespearean text. Of such improbabilities, Bradley points out to us Gloucester's unbelievable credulity, when Edmund produces the forged letter allegedly written by his brother Edgar. Again, it is not plausible that Edgar should write about his patricidal meditations to Edmund when both are living in the same house. To get over such improbabilities, Tate's version credits Edmund in an opening scene of the play with an initial deception of his father off-stage.

The question one is tempted to pose here is : why were Tate's alterations of the play, ridiculous and sentimental as they were, more successful in a dramatic performance than the Shakespearean text ? Why had the public decided in favour of Tate's happy ending for more than one century and a half ? The answer is to be found partly in the taste of the Restoration playgoers «whose favoured diet, apart from comedy, consisted mainly of heroic plays, and other subspecies of epic romance» (3).

But this seems to be an unsatisfactory answer. It is not only the sentimental playgoers who wanted a happy ending. The learned critical opinion was, and perhaps is still, divided on this point. It is true that A.W. Schlegel, the German scholar, was opposed to a happy ending, and so was Charles Lamb. Schlegel says,

..... After surviving so many sufferings, Lear can only die ; and what more truly tragic end for him than to die from grief for the death of Cordelia ? and if he is also to be saved and to pass the remainder of his days in happiness, the whole loses its signification. According to Shakespeare's plan the guilty, it is true, are all punished, for wickedness destroys itself ; but the virtues that would bring help and succour

(3) Mack, Maynard. «Actors and Redactors». Ibid. p. 55.

his religious zeal to outweigh his aesthetic judgement, Tolstoy perversely attacked Shakespeare's pagan story, which de-Christianized the *Old Chronicle*, and put an end to Cordelia's life.

The True Chronicle History of King Leir, with its happy ending, was not the only source of Shakespeare's play. Another source ends with Cordelia's death with a dagger. Probably, Shakespeare derived her death by hanging from Spenser's account in *The Fairie Queene*. Another possible source was John Higgin's account of «Cordila» in the 1574 edition of *The Mirror for Magistrates*. Apart from the old version of *The True Chronicle History of King Leir*, all the other sources refer to Cordelia's suicide. So when Shakespeare rejected the happy ending of *The True Chronicle* some of the tragic elements of his version had been partly there. Out of these and other heterogeneous sources Shakespeare created a play, so new and so different, with a tragic intensity that is seldom to be found anywhere in his works as well as in the entirety of English literature.

Scholars differ about the date of Shakespeare's *King Lear*. Kenneth Muir suggests that the play was written between March 1603 and Christmas 1606. The date of this play's entry in the Stationer's Register is 26 November 1607. The entry mentions that it had been performed on 26 December 1606.

Shakespeare's *King Lear* had no strong hold on the English stage. With the advent of the Restoration, Nahum Tate, with a view to improving the Shakespearean text, introduced a different version from that of Shakespeare, and, encouraged by his friend Thomas Boteler, replaced the tragic ending of Shakespeare's play with a happy ending. Thus, Tate's version ends with the victory and restoration of King Lear. Tate's version, published in 1681, was extremely successful, and it became the basis of all stage performances for almost a century and a half until Macready almost restored Shakespeare's text in 1838. Tate's motive of changing the Shakespearean text was to polish that «Heap of Jewels, unstrung and unpolisht; yet so dazzling in their Disorder», and to rectify «what was wanting in the Regularity and Probability of the Tale.» (1) Tate chose to make the story end happily because he did not want to crowd the stage with dead bodies, and because «'tis more difficult to save than 'tis to Kill» (2).

(1) Nahum Tate in *King Lear : A Selection of Critical Essays* edit. by Frank Kermode, Casebook Series, Macmillan, London, 1969, p. 25.

(2) Ibid. p. 26.

KING LEAR : A RELIGIOUS APPROACH ?

By

Dr. RAMSES AWAD

Shakespeare is an adapter of other men's works. The sources from which he derived the story of *King Lear* were many. One of these sources was an old chronicle play entitled *The True Chronicle History of King Leir* (published in 1605). Its authorship is far from certain. The version of this old play ends happily. In it there is no reference to the death of «Cordella», whether by murder or suicide, and «Leir», who is restored, lives happily for the rest of his life. There is also no reference to the Fool, Lear's madness, or to Edmund. Furthermore, the sub-plot of Gloucester is absent from the chronicle play. Shakespeare's *King Lear* bears a very tenuous textual relation to the earlier play ; but from this old play he may have taken the striking piece of stage business, where Cordelia kneels before Lear asking his blessing, and he before her asking her pardon :

Cordelia.

O ! look upon me, Sir,

And hold your hand in benediction o'er me.

No, Sir, you must not kneel.

(Act IV. Sc. VII.)

Lear.

You must bear with me.

Pray you now, forget and forgive : I am old and foolish.

(Act 1 V. Sc. vii)

Despite the extremely little value of the old play, its opening scenes seem to be more plausible than the opening scene of Shakespeare's *King Lear*, where the King divides his kingdom among his three daughters in proportion to their profession of love for him. Coleridge and Bradley are not critical of the improbability of this scene. They even try to justify it. Yet, I consider Lear's motive here an infantile desire to receive hypocritical praise and lavish flattery, no matter how cheap or insincere. The motivation of the earlier play is much more appreciable. «Leir» disinherits «Cordella» because she refuses to marry the man he has chosen for her.

The pre-Shakespearean chronicle play, in which the storm represented the wrath of a Christian god meting out justice, had overt Christian implications. Tolstoy was a pious Christian. Allowing

Et en guise de conclusion, ce petit poème de Tewfiq el Hakim, écrit directement en français, devrait bien nous convaincre que nous pensons bien la même chose. Il s'appelle «Couleurs».

«Pour l'homme .

Un cheval est un cheval .

Qu'il soit rouge, blanc ou noir.

Pour l'homme .

Une fleur est une fleur .

Qu'elle soit jaune, mauve ou noire.

Pour l'homme,

Un homme n'est pas «homme» .

S'il n'a pas la même couleur».

fille, 2) le monde, 3) une exclamation genre «vanitas vanitatum» ! 4) le mariage ou le fait d'être marié. Tous ces sens se recoupent dans cette nouvelle, où deux actions s'entremêlent, ayant pour cadre le Pont de l'Université au Caire. Un balayeur municipal de nuit est renvoyé par l'inspecteur, qui le trouve assis, tandis qu'un couple s'explique sur leurs projets de mariage.

Naawal Al Saadawi a enthousiasmé Yahya Haqqi avec son roman «Journal d'une Doctoresse» (1965). Un mariage malheureux, suivi d'un divorce, et la femme trouve une âme-soeur dans la personne d'un homme aimant l'art et la musique. Cette révolte littéraire de la femme s'inscrit tout naturellement dans un mouvement mondial, que la France connut naguère avec Françoise Sagan.

Il serait intéressant de rapprocher cette dernière oeuvre de l'étude de Ghali Chukri, consacrée à «la crise sexuelle dans le roman et le conte arabes» (1962), où l'auteur fait de constantes références à la littérature française. Il analyse trois périodes :

- a) la femme chez Balzac, puis Madame Bovary, encore une marchandise que l'on possède avec un droit absolu, qu'on loue, et qu'on vole.
- b) Puis Françoise Sagan, fruit de la deuxième guerre mondiale, étape suprême de l'ordre colonialiste, et qui envisage les relations sexuelles comme un moyen de tuer le temps.
- c) Enfin, et selon Aragon, l'amour n'est possible que si les rapports humains ne sont pas faussés par l'exploitation économique.

Chez Dhia Charqawi, né en 1938, sa nouvelle «Le Larron» (1965) dépeint une jeune intellectuelle, étudiante de la Section de Français de la Faculté des Lettres d'Alexandrie, et qui parle avec un jeune homme, voyageant dans le même compartiment. Elle lui fait part de ses réflexions sur la littérature française : «Qu'est-ce que cette conscience de la culture dont Gide parle toujours ? ... La philosophie ne doit pas être étudiée trop jeune ; je crois que c'est la conclusion du «Disciple» de Bourget, roman qui est particulièrement difficile ... Je méprise Eugène Sue ; rien à comparer avec Balzac».

Ce survol très rapide de nos deux littératures nous permet de deviner les liens très profonds et très réels qui unissent nos deux civilisations, et que résume ce mot de J. Ascar-Nahas : «Paris, dont la lumineuse intimité est si chaude à notre pensée, si chère à nos coeurs».

concours de circonstances, j'ai dégusté ma première bière dans un café qui avait pour enseigne «La Parisienne» !.

Naguib Mahfouz, né en 1912, et plutôt de culture anglaise, avoue aimer également Anatole France, Proust, Malraux, Mauriac, Sartre et Camus. Les Makarius⁽³⁷⁾ ont pu l'appeler un «Paul Bourget cairote». D'autre part, sa trilogie, dont les trois titres portent le nom d'un quartier du Caire, proche d'el Azhar : «Beyn el Qasreyn», «Qasr el Chaouq», «Al Sukkariyah» est le premier roman-fleuve, de langue arabe, à la manière de Roger Martin du Gard. Quant à son «Voleur et les chiens» (1962), l'écriture est très moderne, et par lui, le roman arabe se dégage des cadres traditionnels, nationaux ou étrangers, pour déboucher sur le «Nouveau Roman».

IV — *Le Nouveau Roman Arabe*

Si l'on suit la définition d'André Malraux, «le roman moderne est un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu, et l'analyse fort pertinente de Ghali Choukri, consacrée au Nouveau Roman Arabe, il n'en reste pas moins notre étude se limite aux influences françaises ou aux allusions à la culture française, contenues dans cette littérature de «recherches», comme l'appellent les Makarius⁽³⁷⁾.

C'est pourquoi nous commencerons par Bishrr Fares (1907 - 1965), qui soutint à Paris une brillante thèse sur «l'honneur chez les Arabes avant l'Islam (1932). Une de ses pièces en un acte «Divergence» fut jouée avec succès à Paris, en 1950, en même temps que «le Gardien du Tombeau» de Kafka, et «l'exception à la Règle» de Brecht.

Dans son recueil de nouvelles, «Malentendus», (194p). son «Automne à Paris» a une facture extraordinairement moderne. Il s'agit d'un passant qui erre dans Paris à la recherche d'un banc : «l'automne à Paris ! les derniers jours de l'automne ! ... Un ciel toujours brumeux, comme une ménagère avare, la main serrée qui fronce le sourcil rien qu'à l'idée d'un visiteur. Un ciel en larmes ... Puis un froid qui fait larmoyer le bout du nez, oublier de faire larmoyer l'oeil absorbé par la quête du beau : et comme le beau est profus à Paris ! ».

La nouvelle «Dunya» (1958) de Fathi Ghanem, né en 1924, se développe à la manière de Marguerite Duras, sur plusieurs plans. Le mot «dunya» y conserve ses quatre acceptations : 1) un prénom de

(37) Makarius, *Anthologie*, ouv. cité.

«L'Ane d'Al Hakim» (1940, puis 1951) établit une comparaison sur le développement de la campagne en Egypte et en France.

«Le lien sacré», roman paru en 1944, a subi l'influence des romans psychologiques de Flaubert, Anatole France, et André Maurois. C'est la vie d'un couple, et un écrivain, «le moine de la pensée» se fait le confident des jeunes époux. La jeune femme, superficielle, et voulant paraître moderne n'a guère, comme conversation, qu'un certain nombre de phrases, en français, qu'elle débite maladroitement chaque fois qu'elle en a l'occasion.

On ne peut que souligner également qu'un certain nombre d'extraits de «la Conscience retrouvée» (1974) avaient paru dans la revue «Esprit» de Décembre 1973.

Yahya Haqqi, né en 1905, d'une famille d'intellectuels, son oncle était écrivain, et son frère dirigeait la revue «Al-Soufour», qui publie les premières nouvelles de Mahmud Teymour. Lui-même Secrétaire de Préfecture à Manfalut, puis diplomate, puis directeur de la revue «Al Magala», il connut la France et l'aima en esthète, comme le montrent certaines remarques fines et nuancées d'humour de son livre de souvenirs «Hagiba bi id musâfir ... » (ou «Le voyageur avec bagage»), et dont la partie consacrée à la France a été traduite⁽³⁶⁾ : «be vous conseille de ne visiter le Louvre que si vous y êtes poussés par la passion de l'art, serait-ce que pour une seule des œuvres exposés». Ou bien : «Le goût français est l'idéal que doivent s'efforcer d'atteindre les autres peuples en matière de mode et de gastronomie. Pourquoi les discussions de salon sont-elles en France une leçon de finesse, d'esprit pétillant, de culture, et de sens de l'à-propos, Pourquoi, chez les Français, la table ne sert-elle pas seulement à manger mais à échanger des idées ? Ces questions je me les pose depuis mon enfance».

Et les souvenirs les plus lointains sont déjà reliés à Paris : «La première ville étrangère dont j'ai alors entendu le nom a été Paris. A cette époque, il y avait un pauvre hère qui faisait la tournée des quartiers populaires : sur une charrette branlante, n'ayant que trois roues, il avait placé une marionnette de cuir noir, vêtue d'un costume d'Arlequin. Il la battait ou la tirait avec une ficelle en lui criant : «Danse, ma petite Parisienne, ma jolie, danse à la mode arabe, danse à la turque». Nous épouvions un vif plaisir à admirer une Parisienne au visage noir, si belle, si svelte et si séduisante ... Par un étrange

(36) Yahya Haqqi, Un Egyptien à Paris, SNED, 1973, traduction de Attia Abulnaga.

sans le nommer : «l manque à ce peuple l'homme qui personnifierait son âme et ses espoirs ... Que cet homme surgisse, il ne faudra pas vous étonner si ce peuple solidaire, ce peuple uni dans la douleur ... accomplisse, un jour, un autre miracle que les Pyramides» (page 158).

Quant à Zannuba, la tante vieille, qui s'occupe de ses frères et de Mohsen, son neveu, elle dit à contretemps «bonsoir», en français, en recevant ses amies venues pendre le café du matin !

Le merveilleux et si humain «Journal d'un Substitut de Campagne», dont la traduction vient d'être rééditée à Paris (34) utilise un grand nombre de termes français, parfois déformés dans la bouche du petit peuple : «bottines à élastique», «komobile» pour «automobile»), «tantana» (pour «dentelles»), «globe» (pour «ampoule»), «casimir» (pour «un linceul de casimir»), «pension», «guitare», «une manoeuvre», «encre à copier», «dossier», «routine», «mon cher», «trépané», «mitrailleuse», un quartier «dimokrati» (pour «populaire»), etc ...

«L'Oiseau d'Orient» (1938) dédié à «ma sainte patronne Sayeda Zeinab» (35), décrit sous romancée la vie de Mohsen, alias Tewfiq, à Paris : «les événements de ce roman se passent à Paris vers 1925». Mohsen assiste, dans une église, à l'enterrement du père d'un de ses amis français : «Il retrouvait le même calme, le même recueillement que dans la Mosquée Sayeda Zeinab au Caire». Mohsen déjeune dans un restaurant, Rue de Ménilmontant, le repas complet, avec une bouteille de vin coûtait exactement 5 francs ! Le héros tombe amoureux de la vendeuse de billets de l'Odéon : il la suivra un soir chez elle, et louera une chambre dans la même pension, «l'Hôtel des Acaïas», à la Porte des Lilas. Ce sera une liaison malheureuse, et heureusement que pour se consoler, Mohsen fréquente les concerts : D'un pas ferme, Mohsen se rendit au Châtelet, où était affiché un programme admirable. On devait jouer «Parsifal» de Wagner, et la IX^e Symphonie de Beethoven».

«Zahrat al'Umr» (ou la Fleur de l'Age, 1943) est la traduction en arabe de lettres adressées à l'ami français, qui apparaît déjà dans «L'Oiseau d'Orient», et auquel il confie ses expériences à Paris, puis les difficultés qu'il a à exprimer son art, de retour en Egypte.

(34) Tewfiq Al Hakim «Un Substitut de Campagne en Egypte», Plon, Paris, 1974.

(35) Tewfiq Al Hakim «L'Oiseau d'Orient», Editions Horus, Le Caire, 1941.

par Montmartre : «Montmartre est Shéhérazade, et, pour être franc, ce n'est pas inutilement que je suis venu habiter à Montmartre. Vous lirez plus tard ma Shéhérazade, et vous y décèlez facilement les traits de ce quartier ... Montmartre est cette femme capricieuse dont l'âme profonde veille, cette courtisane qui dort le jour et se tient éveillée la nuit pour dévoiler à ses amants les beautés et le mystère de la vie» (31).

Al Hakim évoque l'influence de Molière dans «Le Monde de l'Argent» et «l'Amour Platonique», et en Décembre 1974, la télévision française présentait son «Al Sultân-al-hayir», sous le titre de «Sultan à vendre», dans une adaptation de Cécile Clairval.

On sent également l'influence de Ionesco, Adamov ou Békett dans «Ya tâli ashshagara» («Toi qui grimpes à l'arbre»), inspiré d'une chanson populaire ; il déclare dans la préface de cette pièce : «Concilier l'irrationnel du théâtre contemporain et celui de la chanson ou de la comptine ... faire aller de pair populisme et pensée.

Enfin «le Cafard Roi» (1966 ressemble à une parodie d'Alfred Jarry.

Quant à son oeuvre romanesque, les allusions à des Français ou à la langue française y sont nombreuses. «l'Ame retrouvée» (1932), dont les descriptions sont proches de celles des romans réalistes français du XIXe siècle, aurait été écrite, d'après Ahmed Deyf, d'abord en français. Le chapitre XXXII (32) met en scène un archéologue français qui prend la défense du peuple égyptien contre un ingénieur des eaux anglais, très méprisant à l'égard des Egyptiens. Est-ce une coïncidence, L'égyptologue s'appelle Fouquet ; or dans une de ses lettres, écrite du Caire, le Père Teilhard de Chardin dit avoir rencontré un collectionneur français qui habitait un palais arabe et s'appelait Fouquet (33). Le Fouquet d'Al Hakim parle en ces termes : «l'Europe a beau le méconnaître, ce peuple, que nous croyons ignorant, sait beaucoup de choses. Mais c'est son coeur, et non son esprit qui les lui révèle ... l'Europe doit sa supériorité uniquement au savoir qu'elle a acquis par l'étude. Sa force réside seulement dans la science, dont le pouvoir est limité, tandis que celle de l'Egypte est dans son coeur, dont la puissance est sans limites». (pages 152 et 153). Et plus loin, annonçant la venue du leader nationaliste Saad Zaghloul,

(31) Tewfiq-Al-Hakim, «Souvenirs d'un Magistrat-Poète, Nouvelles Editions Latines, Paris 1961.

(32) Tewfiq Al Hakim, «l'Ame retrouvée», Fasquelle, Paris, 1937.

(33) Pierre Teilhard de Chardin, Lettres d'Egypte (1905-8), Aubier, Paris, 1963, page 222, «Dr. Fouquet un grand amateur de l'art arabe».

quelques pièces en 1 acte, qui rappellent celles publiées par Maupassant dans «Histoires du Vieux» ; enfin Maupassant mourut en 1893, et Teymour naissait le 16 Juin de l'année suivante. Teymour avoue lui-même cette influence : «Mon frère Mohamed me fit l'éloge de Maupassant ; à peine avais-je lu un recueil de lui que je me sentis séduit».

On peut retrouver la truculence de Zola dans des nouvelles comme celle de «Osta, le cocher», ou bien voir dans le conte pharaonique «La Fleur de Cabaret», une intrigue très proche de «l'Atlantide» de Pierre Benoît. Quant à ses sujets de pièces de théâtre, Teymour les trouvera souvent dans «La Petite Illustration», qui publiait, à prix réduit, toutes les oeuvres jouées à Paris.

Tewfiq Al Hakim passa 4 ans à Paris, de 1924 à 1928, pour y préparer un Doctorat en Droit sur les instances de ses parents, et de son séjour dans cette ville, Al-Hakim fera surtout son profit de l'initiation au théâtre et des courants du théâtre français de l'époque. Il lit «tous les livres de la Bibliothèque du Théâtre», fréquente dramaturges et acteurs parisiens. Il voulait bien me confier tout dernièrement que ce qui l'avait le plus surpris à Paris : c'est que la création d'une pièce y soit plus importante qu'un ministère nouveau». Assistant à la représentation du «Passé» de Porto-Riche, il évoque l'amusante réplique de Duflos, grand acteur de l'époque et qui venait d'épouser Huguette Duflos, jeune et jolie, et comme cette dernière était censée sur scène s'intéresser plus au jeune acteur qui jouait avec lui, Duflos s'exclamait : C'est moi qui fais de l'oeil, et c'est vous qu'on regarde ! ».

Les première pièces sont censées avoir été écrites directement en français, à la manière de Max Jacob : «L'Ame», «le Baiser», «le Sphinx», «Devant son guichet», dont l'intrigue reparaitra dans l'Oiseau d'Orient». On dit aussi qu'Al-Hakim suivit le cours de Bergson au Collège de France sur «les Données Immédiates de la Conscience», et que sa pièce «Les Gens de la Caverne» (1933) développe précisément le thème bergsonien du Temps qui sépare les êtres.

Sa pièce symboliste «Pygmalion» (1942), à la manière de Maeterlink, lui aurait été inspirée par la fameuse statue du Louvre. Les thèmes antiques développés dans «Praxagora» (1939), et «Oedipe Roi» (1949) sont proches de ceux du théâtre français de l'entre-deux-guerres, de Giraudoux à Cocteau.

Sa «Shéhérazade» (1933), qui sera jouée à Paris en 1955, et aura droit à un article louangeur d'Alexandre Arnoux, lui aura été inspirée

98), ajoute-t-il avec cet humour extraordinaire qui était celui de l'auteur. D'ailleurs, Adib s'habitue à Paris où il «mène la vie d'un de ses habitants, et non celle d'un touriste» (page 162), et cette profession de foi qui touchera le cœur des Français : «Paris, c'est l'air libre au sortir de la caverne» (page 168). Il ira ensuite suivre les cours de l'Université de Montpellier (page 181).

«L'Amour Perdu» (1943) est un recueil de 7 nouvelles, dont la plus longue, 133 pages sur 244, développe une intrigue en France : Madeleine Morel épouse Maxime Giraud ; son amie d'enfance, Laurence venue dans leur foyer après la mort de son mari, est aimée de Maxime. Lorsque Madeleine l'apprendra, elle-même et Laurence se suicideront.

Le style même de Taha Hussein a emprunté beaucoup d'expression traduites du français, comme «rompre la glace», «une voix blanche», faire des châteaux en Espagne», «joue avec le feu», «qui n'a ni queue ni tête», et même les «nuits blanches, qui peuvent créer un contresens en arabe, où l'on dirait plutôt «les nuits rouges», etc ... (29).

Taha Hussein consacrera une grande partie de son oeuvre littéraire à l'analyse d'auteurs français : Racine, Voltaire (la femme chez Voltaire), Giraudoux, Julien Benda, Georges Bernanos, Jules Romains, Georges Duhamel, Paul Valéry, dont il traduira «Le Gimetière Marin», André Gide et «la Porte Etroite», en même temps qu'il assurera une chronique régulière dans «Al Hilal», consacrée au théâtre français, et dont les articles seront rassemblés en 2 volumes de «Lahazat».

Le Professeur Raymond Francis fait des rapprochements très éclairants entre Taha Hussein et Voltaire (29), lorsqu'il trouve dans «Les Jours» des jugements dignes de l'auteur de Zadig, tel cet «homme cètebre pour cette intelligence fallacieus et inutile, pour cette éloquence qui étourdit les oreilles», ou bien ce Cheikh Radi «qui se donnait un mal fou pour comprendre et se faire comprendre», Enfin, dans «Les Damnés de la Terre», on retrouve des accents à la Péguy, où à la Léon Bloy.

En ce qui concerne Mahmud Teymour (1894 - 1972), M. Raymond Francis le rapproche de Maupassant (30) : c'est que Teymour commence aussi sa carrière par quelques tentatives poétiques ; il écrit

(29) cf Raymond Francis, «Taha Hussein romancier», Al Maaref, Le Caire, 1945.

(30) Raymond Francis, Aspects de la Littérature Arabe Contemporaine, ouv. cité.

Dans son éloge funèbre, le Dr. Ibrahim Madkour rappelait, au Centre Culturel Français du Caire, le 22 Février 1973, l'apport intellectuel, universitaire de la France à Taha Hussein, lorsque ce dernier créa les sections classiques, et même de langues sémitiques et d'égyptologie dans les Facultés de Lettres. A l'Académie de Langue Arabe, lorsqu'un problème était soulevé, le Dr. Taha, se demandait toujours ce que feraient les Académiciens Français en l'occurrence.

Il s'agissait également de relations humaines entre les deux pays, Pour l'éloge funèbre du Cheikh Mostafa Abdelrazeq, qui avait enseigné l'arabe à Lyon en 1909 et 1912, Taha Hussein choisit de rappeler avec émotion que le Cheikh Mostafa avait connu un jeune professeur français de Faculté, et une vive amitié les lia. Pendant la guerre 1914 - 1918, Cheikh Mostafa aida financièrement la femme de ce collègue, parti au front, avec son pourtant modeste traitement de répétiteur. Après la guerre, Cheikh Mostafa insista pour faire venir ce professeur en Egypte, qui avait entre temps perdu sa femme, afin «qu'il trouvât dans ce nouveau travail une certaine atténuation de sa peine».

Les allusions à la France dans les romans et les recueils de nouvelles sont particulièrement nombreux. Dans «le livre des Jours» (26), l'auteur s'adresse à son fils ; «Et maintenant toi aussi, mon fils, jeune comme tu es, tu vas quitter ton foyer, ta ville natale, ton pays, te séparer des tiens ... pour traverser la mer et vivre seul à Paris une vie d'étudiant» (page 286). Dans «l'Appel du Karaouan» (27), Khadiga, la fille du Maamour, a un professeur syrien, Amina assiste aux leçons : «Elle s'est mise à apprendre une langue qu'elle appelle la langue française. Une autre langue, comment cela peut-il se faire ? Je savais qu'il y a la langue de la province, que je parle ; celle du Caire, que parle Khadiga, et une troisième, celle des livres que nous comprenons avec quelque difficulté. Une autre langue ? Quelle peut-elle être ? » (page 130). Dans «Adib ou l'Aventure Occidentale» (28), le narrateur rencontre un étudiant qui veut lui enseigner le français, «dont l'étrangeté blesse les lèvres» (page 49), puis il estime «qu'aller en France était un acte d'infidélité, ou tout au moins d'apostasie. Et dire que nos professeurs européens me reconnaissaient une liberté d'opinion dont ils s'inquiétaient» (page

(26) «Le Livre des Jours», Gallimard, 1947, traduction de Jean Lecerf et Gaston Wiet, préfacée par André Gide.

(27) «L'Appel du Karaouan», Dar al Maaref, Liban, 1963, traduction de Raymond Francis.

(28) «Adib ou l'Aventure Occidentale», Dar al Maaref, Le Caire, 1960, traduction de Amina et Moenis Taha Hussein.

Il semble bien, en fait, que ces romanciers plaquent un costume égyptien sur des éléments romanesques venus d'Europe, et particulièrement de France. Ainsi de «l'Eve sans Adam» (1934) de Taher Lachin, qui explique le désarroi de la classe moyenne, représentée par une institutrice essayant de se frayer un chemin dans la vie malgré l'aristocratie arrogante et abusant de ses privilèges. D'autres oeuvres de cette époque sont une série de tableaux relatifs aux problèmes du divorce, de la coépouse, de la belle-mère.

Le roman autobiographique va prendre naissance également, soit «Les Jours» de Taha Hussein, dont nous aurons l'occasion de parler un peu plus loin, ou «Ibrahim al Kâtib», d'Ibrahim Al Mazni (1931), qui évoque la liason d'Ibrahim avec trois jeunes femmes différentes, ayant surtout valeur de symbole. Le deuxième amour, Choucha, la cousine, a étudié dans une école française d'Alexandrie, et Ibrahim qui rentre dans sa chambre (un peu inattendu pour l'époque ...) y voit au-dessus de son lit une collection de livres français et de traductions du français.

Chez d'autres auteurs moins «en prise directe» sur la France, comme Mohamed Abdelhalim Abdallah, né en 1913, licencié d'arabe de Dar al Ulûm, puis Rédacteur-en-Chef de l'Académie de Langue Arabe, on voit l'influence de la littérature française, surtout de Balzac. Dans son roman «Le Paradis Vierge» (1963), l'homme de loi retors et cupide rappelle Le Fraisier du «Cousin Pons», et nous introduit dans une atmosphère balzacienne (24).

De même, chez le Dr. Zaki Mubarak, disciple de Taha Hussein, et Inspecteur Général pour la Langue Arabe, on voit l'empreinte française comme dans son «Liyâli Baris» («Les Nuits de Paris»).

III — *Les Géants*

Nous allons maintenant tout juste survoler l'oeuvre grandiose de Taha Hussein (1888 - 1972) pour tracer de ci de là un petit nombre de repères dans le tissu fécond des relations littéraires et intellectuelles qu'a établies le Doyen des Lettres Arabes. L'étude en avait d'ailleurs été faite brillamment à l'Atelier», d'Alexandrie avec naturellement beaucoup plus de compétence, par le Dr. Hassan Zaza (25).

(24) Raymond Francis, ouv. cité.

(25) Dr. Hassan Zaza, «les influences françaises sur Taha Hussein», conférence de l'Atelier de l'Atelier du 31 Mai 1974.

adaptations d'Osman Galal des oeuvres de Molière, avec une transposition souvent heureuse des situations et des noms de personnages, les traductions par Khalil Mutran du «Cid», de «Cinna», de «Polyeucte», d'«Hernani», et de «l'Etrangère» de Paul Bourget, celles d'«Andromaque» par Taha Hussein, de l'«Avare» par Mohamed Masud, de «Tartuffe» par Ahmed El Sawi, de «Horace» par Ahmed Deif. Quant au théâtre de boulevard, de Feydeau à Roussin, en passant par «les J 3» de Roger Ferdinand, adapté en «Madrasat el machâghibin», joué 4 années de suite avec un énorme succès, on continue à traduire toutes les comédies qui ont eu du succès à Paris.

II — Une nouvelle renaissance

Après la révolution de 1919, le mouvement de traduction s'accéléra : Victor Hugo, Maupassant, Flaubert, Balzac, mais aussi Michel Zevaco, Maurice Leblanc, Ponson du Terrail. Le goût du public était porté à l'histoire d'amour contrarié par des contretemps souvent mélodramatiques, mais avec un happy end de rigueur ; nous retrouvons ce même schéma dans le scénarios de 90% de la production de films égyptiens aujourd'hui.

En réaction contre la période précédente où se développa le roman d'analyse, on peut parler, entre 1920 et 1932, de période du roman artistique (23). Issa Ebeid en est un des auteurs le plus représentatifs ; dans «Ehsan Hanem» (1921), ou «Sorayya» (1927), il décrit la colonie libano-chrétienne vivant en Egypte ; c'est en fait un exercice d'application des théories fin du XIX^e siècle de la critique française fondée sur les réalisations de Flaubert et de Zola.

Un certain nombre de jeunes auteurs prennent l'habitude de se réunir, à la même époque au «Café de l'Art» autour de Hussein Faouzy, Yahya Haqqi, Taher Lachin, Mahmud Teymour. Leur théorie, c'est d'avoir «un appareil photo à la place d'une plume», comme le rappelle d'une façon amusée Yahya Haqqi. Dans deux périodiques, «Al-Sofour» («Le Dévoilement»), qui publiera des traductions de nouvelles à caractère morbide ou à situations exceptionnelles, à la manière de Maupassant, et dans «l'Aube, revue de distribution et de construction», fondée en 1925, cette école qui s'intitule moderne donnera des échantillons des oeuvres romanesques françaises et russes (Tchekhov par exemple).

(23) cf Thèse du Dr. Abdel Mohsen Taha Badr sur «l'Evolution du roman Egyptien (1870 - 1938), Université du Caire, «963.

En anticipant sur la période qui va suivre, on peut rappeler ce que constatait Foulad Yeghen : «La langue française fut toujours une nécessité collective : il existe actuellement en Egypte un magnifique mouvement de langue française» (19). L'anthologie des «poètes d'Egypte d'expression française», publiée en 1956 par Jean Moscatelli, en compte 46 et le catalogue de «l'exposition du livre français en Egypte» (20) recense 200 ouvrages publiés en français.

La presse d'expression française, a fait l'objet d'une étude particulièrement intéressante du Dr. Amin Sami Wassef qui vient de paraître sous le titre de : «L'information et la Presse officielle en Egypte». Cette presse, interrompue après la fin de l'expédition de Bonaparte.

De même, le quotidien en langue arabe «Al Moayid», qui tirait à 20000 exemplaires en 1912, publia une sélection d'articles hebdomadaire en français, signés de Mohamed Abdo, Saad Zaghlul, Qassem Amine, Mustafa Kamel.

La traduction d'ouvrages français, commencée avec Rifaat al Tahtawi augmenta dans tous les domaines. Yahya Haqqi l'a constaté : l'influence prédominante qui s'est exercée sur nos écrivains est celle de la littérature française. Bien que des chefs d'œuvre anglais eussent été transposés en arabe, le plus gros des traductions venait de la littérature française» (21).

Dans le domaine du roman, on voit Hafez Ibrahim (1869 - 1932), le «Racine de la langue arabe», traduire «Les Misérables», et lorsque Ahmed Lutfi El Sayed (1877 - 1963), reconnu par Taha Hussein comme «Ustad el-gil» (le maître de cette génération) traduit «l'Ethique à Micomaque» d'Aristote, il le fait à partir de la version française établie par Barthélémy Saint-Hilaire.

Le Dr. Atia Abulnaga, dans sa remarquable thèse consacrée au théâtre (22) parle à ce sujet de «la capacité dévorante de l'Egypte à intégrer la pensée française à sa substance».

L'histoire des adaptations théâtrales françaises en Egypte ferait l'objet d'un autre article, mais on peut rappeler rapidement les

(19) Yeghen Foulad, «l'Egypte sous le règne de Fouad Ier, Le Caire, 1929.

(20) Kuentz Charles — Arcache Jeanne, Institut Français, Le Caire, Mai 1946.

(21) Yahya Haqqi, *ouv. cité.*

(22) Atia Abulnaga, Les sources françaises du théâtre égyptien (1870 - 1939), SNED, Alger, 1972.

d'Harcourt affirme que tous les Européens vivant en Egypte sont d'accord pour dire que tous les Egyptiens sont incapables. Ces Européens, quels sont-ils ? Connaissent-ils réellement l'Egypte ? Car on peut rester vingt ans dans un pays, et l'ignorer comme le premier jour. Je connais beaucoup de Français, qui après dix ans de séjour, ne savent pas un mot d'arabe, et n'ont eu aucune relation sérieuse avec un Egyptien».

Et lorsqu'il affirme : «Je connais beaucoup d'Egyptiens qui sont plus au courant du mouvement littéraire français que beaucoup de Français de naissance», on ne peut s'empêcher d'évoquer ces remarques contenues dans «l'Egypte Satirique» (Paris, 1886), album d'Abû Naddarâ, alias Yaqûb Sanû'a : «Tous les écoliers du Caire ou d'Alexandrie savent par coeur les Fables de la Fontaine, le «Télémaque» de Fénelon, le «Lutrin» de Boileau, l'Histoire de Duruy, et tous les jeunes gens ont pleuré sur les amours infortunées de Paul et Virginie. Enfin, les «Trois Mousquetaires» n'ont pas de plus fanatiques partisans que dans la jeunesse égyptienne. Tenez, quand j'avais mon théâtre au Caire, on vint m'apporter, pour être jouées, les traductions de « l'Avare », du « Malade Imaginaire », de «Tartuffe» (18).

Cette époque de grande expansion de la culture française en Egypte, nous pourrions maintenant en dresser un rapide bilan. L'Institut d'Egypte, d'abord, fondé par Bonaparte le 22 Août 1798, dissous en 1800, reconstitué par Jomard, seul survivant de la «Commission des Arts» en 1859, à Alexandrie, et appelé «Institut Egyptien», avec la collaboration de Mariette, Koenig, Schepp et Pereira, il reprendra son titre primitif en 1918.

Quant aux écoles françaises, la première fondée est celle du «Bon Pasteur» par les Soeurs de St Vincent de Paul, en 1844. Sous le Khédive Ismail (1863 - 1879), lui-même ancien élève de l'Ecole Militaire de Paris, 22.000 élèves fréquenteront 145 écoles françaises, pour 3000 élèves dans 37 écoles anglaises.

En 1894, l'Ecole Française de Droit est fondée, et comptera parmi ses étudiants Mustafa Kamel, Saad Zaghlul. C'est ainsi que la langue des tribunaux mixtes sera tout naturellement le français.

En 1922, au moment où 27000 élèves fréquentent les écoles françaises, la France est la première nation à reconnaître l'Egypte indépendante.

(18) cf Louca Anouar, ouv. cité.

Jean-Jacques Rousseau. Le personnage de Hâmed est comparable à celui de Frédéric Moreau de « Education Sentimentale » (17).

La première édition de « Zeinab » (1914) ne portait pas de nom d'auteur ; il était difficile à cette époque à un juriste de passer pour un auteur de roman ! A rapprocher du Montesquieu des « Lettres Persanes » ... Mais dans la 2ème édition (1929), il écrit dans sa préface : « Zeinab » a été écrit par quelqu'un, qui, tout en regrettant de se voir éloigné de son pays, et habitant Paris, est rempli d'admiration pour cette ville et la littérature française ». Et c'est pourquoi parmi des expressions directement traduites du français comme « bi wast el surur el mangnuna » (quelque de « au milieu d'une joie folle »), plusieurs dialogues sont écrits en dialecte campagnard égyptien, ce qui fera que « Zeinab » sera le premier film tourné en Egypte.

En 1929, dans ses « Biographies égyptiennes et occidentales », Heykal appliquera les méthodes critiques de Sainte-Beuve et de Taine aux écrivains Egyptiens, et dans son hebdomadaire « Siyâsa al-osbo' iyya », il continuera à présenter son école intellectuelle, marquée par la pensée française.

Mohamed Ahmed Teymour (1892 - 1921) passe trois ans à Paris pour y faire son Droit. Empruntant beaucoup à Maupassant, il va compter parmi les premiers prosateurs qui aient excellé dans la nouvelle égyptienne. Mort très jeune, son édition posthume de « l'Histoire du Théâtre en France et en Egypte » (1922) présentera aux dramaturges égyptiens une très intéressante étude du théâtre français.

Qassem Amine répond en 1894, dans un ouvrage publié au Gaire en français sous le même titre « Les Egyptiens » au duc d'Harcourt, qui l'année précédente, avait taxé les Egyptiens d'arriérisme. Ce juriste, qui maniait, avec quel art, la langue française, proclame : « Là où a passé l'Europe, l'Egypte passera ... Que l'Europe ne nous regarde pas avec ce hautain mépris, qu'elle daigne se souvenir un peu que l'Orient a été le premier artisan de sa civilisation ». Et l'humour n'est certes pas absent de cet ouvrage : « C'est vraiment curieux cette tendance qu'ont certains Européens à nous amoindrir de toutes les façons. Je suis étonné qu'il n'y en ait pas qui aient soutenu que nous n'avions pas d'âme ».

Son argumentation, malheureusement encore parfois valable aujourd'hui, mérite d'être relevée : « Comment se fait-il que M.

(17) cf thèse de Mme Kaoussar Abdelsalam, « Influence de la littérature française sur le roman égyptien », Le Caire, inédit, 1958.

très épris de littérature, il se faisait traduire des romans ou des pièces françaises, qu'il égyptiansait ensuite. C'est ainsi que son recueil de contes «Al Abarât» («Les larmes», 1915) en contient quatre sur huit de source française : «Les Martyrs», «Le Dernier des Abencérages», «La Victime» (adaptation de «La Dame aux Camélias»), et «la Rétribution» (nouvelle anonyme).

Al Manfaluti adapta également pour son public «Paul et Virginie» et «Sous l'Ombre des Tilleuls» d'Alphonse Karr, aussi bien que «Pour la Couronne» de François Coppée et «Cyrano de Bergerac».

Mayy Ziadé (1886 - 1941), journaliste comme son père, et femme de lettres, avoua avoir subi l'influence de Mme de Sévigné, Madame de Stael et George Sand. Elle adhérera au mouvement féministe de Hoda Chaaraoui et Ceza Nabarawi, avec lesquelles elle fondera «l'Egyptienne», seule revue féminine dans le monde arabe de l'époque, et qui aura comme collaboratrice Valentine de Saint-Point. Son salon, à la fois de tendance démocratique, et pour cela fréquenté par Lutfi El Sayed et Taha Hussein, rassembla de nombreuses personnalités du monde littéraire et artistique, comme Mohamed Nagui, Mahmud Mukhtar, le peintre français Breval, Ahmed Chaouqi, Khalil Mutran. Elle joua ainsi un grand rôle dans la propagation de la culture française en Egypte.

Mohamed Hussein Heykal (1888 - 1956), boursier à Paris, où il prépare une thèse de droit sur la «Dette Publique Egyptienne» (1913), s'explique sur ses relations avec la France : «j'étais alors passionné de littérature française dont je savais peu de choses à mon départ. Ma connaissance du français se réduisait à quelques mots. Quand je fus introuit à cette langue et dévorais sa littérature, je découvris sa facilité, sa simplicité et sa richesse, et en même temps sa précision dans l'expression et la description, ainsi qu'une limpidité de la phrase révélant un goût pour les idées, plutôt que pour les mots. Ce sentiment à l'égard de cette littérature nouvelle pour moi, se mêlait à une profonde nostalgie pour mon pays».

Ainsi influencé par Bourget, Bordeaux, Pierre Loti, Heykal, pour la première fois dans un roman égyptien, décrit les paysages de la campagne et procède à l'analyse psychologique de ses personnages ; d'ailleurs son roman «Zeinab» porte en sous-titre : «Scènes et Mœurs de la Campagne». On a rapproché «Zeynab» de la «Nouvelle Héloïse», et en 1924, au Caire, son auteur soutiendra une thèse consacrée à

de coeur ma, profonde gratitude ... Je quitte dans une heure la France, emportant avec moi un souvenir des plus durables. J'espère y revenir après avoir accompli ma mission en Egypte et je compte toujours sur la grande et illustre patriote».

Il lui demande, le 3 Février 1905, le concours de la presse française pour le centenaire de Mohamed Ali : «Je crois que vous réjouirez le Khédive, les patriotes égyptiens et toute l'Egypte intellectuelle en écrivant au «Gaulois», ou au «Figaro» (c'est «le Figaro» qui est très lu ici) un grand article sur le centenaire du grand Mohamed Ali, ses relations avec la France, son oeuvre et l'avenir de l'Egypte».

Il demande des articles de François Coppée, bien connu en Egypte pour les adaptations de ses couvres faites par Mustafa Lutfi al Manfaluti, et il évoque son amitié pour Pierre Loti, qui lui aura fait rencontrer Juliette Adam : «Loti est revenu d'Assouan à Luxor, et dans une semaine, il sera au Caire. Il a fait un article charmant et sublime sur le Sphinx, qu'il a donné au «Figaro» et à «l'Etendard» en même temps» (Le Caire, 8 Mars 1907). D'ailleurs le livre de Pierre Loti, consacré à sa visite en Egypte, sera dédié à Mustafa Kamel, et par un coincidence très curieuse, la statue de Mustafa Kamel sur la place Suares au Caire sera élevée, en 1939, comme celle de Pierre Loti à Rochefort.

A la mort de celui qui déclarait son patriotisme ardent en ces mots : «l'intérêt de l'Europe, celui de l'Egypte, celui du Droit Public, tous les intérêts seront satisfaits le jour où notre pays sera rendu à lui-même», le ministre français Emile Flourens prononcera ce bel éloge funèbre :

«Dans ma carrière politique, j'ai connu des patriotes dont la terre comme celle de Mustafa Kamel, gémissait sous le joug de l'étranger. J'ai été témoin de leur douleur, confident de leurs espérances, associé de leurs angiosses, consolateur de leurs amertumes. Je n'ai sondé aucun coeur, aussi embrasé de l'amour de la patrie, aussi épris de la liberté, aussi dévoué au progrès. Connaitre de tels hommes, c'est s'y attacher fortement. Et le vide qu'ils laissent dans votre âme, rien ne le comblera».

C'est à Mustafa Lutfi Al-Manfaluti (1876-1924) que revient le mérite d'avoir gagné au genre romanesque un grand public, et ce «roman de divertissement», malgré ses origines étrangères, finit par plaire au goût populaire. Décrit parfois par Al Mâzni pour son style ampoulé, mais très musical, et sa sentimentalité excessive, Al Manfaluti, de formation azhariste, ne quitta jamais l'Egypte, mais

A Alexandrie, en Avril 1896, il cite les paroles de Victor Hugo : «la vérité et la liberté ont cela d'excellent que tout ce qu'on fait contre elles et tout ce qu'on fait pour elles les sert également».

Egalement, à Alexandrie, en Juin 1904, il rappelle les paroles de Jules Simon, brillant Ministre de l'Education française : «les peuples qui ont les meilleures écoles sont les premiers ; s'ils ne le sont pas aujourd'hui, ils le seront demain».

A la conférence prononcée chez Mme Juliette Adam, à Paris, en Juin 1899 : «Nous n'oublerons pas les efforts continus des savants français pour nous secouer de notre long sommeil, pour réveiller, en notre sang même, la vieille civilisation de nos ancêtres».

Au discours de distribution des Prix de son école, en Février 1904, au Caire, et auquel assistait Mme Juliette Adam :

«Nous remercions sincèrement tout étranger qui nous vient en aide comme nos pères ont remercié Soleiman Pacha, Varrin, Clot Bey, de Cérisy, Besson, Hussard et Jumel».

Sur le plan littéraire, nous devons rappeler le rôle joué par Mme Juliette Adam, directrice de la «Nouvelle Revue», concurrente de la prestigieuse «Revue des Deux Mondes», et qui révéla la plupart des écrivains français de la génération de 1850 : Flaubert, Bourget, Loti, Jules Valles, Léon Daudet, Henri Rochefort, etc ...

Mustafa Kamel se présente à elle tout d'abord dans une très émouvante lettre ⁽¹⁶⁾ :

Toulouse, le 12 Octobre 1895

«Madame,

Je suis encore petit, mais j'ai des ambitions hautes. Je veux, dans la vieille Egypte, réveiller la jeune. Ma Patrie, dit-on, n'existe pas. Elle vit, Madame, je la sens vivre en moi avec un amour tel qu'il dominera tous les autres et que je veux leur consacrer ma jeunesse, mes forces, ma vie. J'ai 21 ans, je viens de consacrer ma licence en droit à Toulouse. Je veux écrire, parler, répandre l'enthousiasme et le dévouement que je sens en moi pour mon pays. On me répète que je veux tenter l'impossible. L'impossible me tente en effet».

Et en quittant la France, il lui écrira, le 9 Janvier 1896 ⁽¹⁶⁾ : «Avant de quitter cette chère terre de France, je tiens à vous exprimer

(16) Mustafa Kamel, Lettres Egyptiennes Françaises, adressées à Mme Juliette Adam, Ecole Mustafa Kamel, Le Caire, 1909.

En 1900, il fondera «Al-Liwa» et l'édition française de ce journal «l'Etendard», en même temps que l'édition anglaise «The Egyptian Standard». Pour ses journaux, il réclamera des articles d'écrivains et les publiera, par un accord avec le «Figaro» et le «Gaulois», en même temps que ces journaux de Paris.

Dans ses discours politiques, Mustafa Kamel réclamera toujours le soutien de la France.

A Toulouse, en Juillet 1895 (il avait 21 ans) : «il est du devoir de la France, à laquelle nous adressons un suprême appel d'intervenir pour nous sauver. C'est le devoir de la France, cette France généreuse, qui a réveillé l'Egypte de son profond sommeil, cette France qui y a répandu la lumière des sciences et des arts, et qui en a fait une France Orientale».

A Paris, en Décembre 1895 : «Qu'il me suffise de dire que les patriotes égyptiens qui travaillent à la libération de leur pays sont appelés, «le parti français», et que la presse patriote est taxée de «presse francophile».

A Alexandrie, en Avril 1896, devant les colonies étrangères, il rappelait la lettre envoyée par Mohamed Ali, le 11 Novembre 1840, à Louis Philippe : «Sire, je sens le besoin d'exprimer à votre Majesté la reconnaissance dont je suis pénétré. Votre Majesté considère mon existence politique comme indispensable à l'équilibre européen».

Mais lorsque la France se rappochera de l'Angleterre, il n'hésitera pas à critiquer cette attitude, défavorable à son pays. Ainsi, dans une conférence prononcée, en Juin 1899, dans le salon de Mme Adam, Mustafa Kamel déclarait : «Traitant ce sujet délicat de la politique française en Egypte, je me vois forcer de vous parler de Fachoda ; l'échec de Fachoda a ruiné toutes les espérances que les Egyptiens fondaient sur la France».

De même, dans un discours prononcé à Alexandrie, en Juin 1904, après la signature du Traité de l'Entente Cordiale, le 8 Avril 1904 : «Comme tous les Egyptiens, j'ai beaucoup souffert du néfaste accord anglo-français, et j'y ai vu un nouveau coup porté à notre Chère Patrie».

A son désir de voir la France participer à la libération de son pays, Mustafa Kamel joignait un vif attachement pour la culture et la civilisation française, et il y fait de très nombreuses allusions dans ses discours.

connaissances, Avicenne, Averroes, qui ont représenté pendant cinq siècles les traditions de l'esprit humain».

D'ailleurs, Gamaledidine El-Afghani, et son disciple Mohamed Abdo fonderont à Paris, après l'intervention anglaise en Egypte de 1882, le premier journal nationaliste arabe, et en langue arabe, «Al'urwa al wuthqa» («le lien indissoluble»).

Nous avons évoqué plus haut Mohamed El-Nouelhy (1858 - 1930), qui reprend le genre de la prose rimée ou «maqâma». A la manière d'El-Hamadâni, son ouvrage «Hadith Ibn Hisham» (1907) décrit l'existence d'un pacha au Caire, au début du XX^e siècle, et qui passe au crible la société égyptienne de l'époque. Dans la quatrième édition (1930), quelques chapitres rajoutés évoquent le voyage du pacha à Paris.

Girgi Zeydan (1861 - 1914), qui fonda la revue littéraire «Al-Hilal» (1892), publia de 1891 à 1907 vingt-deux romans historiques, qui eurent un grand succès, et sont encore réédités. Perès a écrit de lui : «Zaydan appartient à l'école de Vigny, Dumas, Flaubert ; ses romans sont des tranches de vie en action» (15). Ce genre de roman divertissant fut introduit par les Syro-Libanais dans leur presse quotidienne ou périodique («Al-Ahram», «Al-Moqtataf», «Al-Musamarat», «Al-Fukahat») sous de forme de feuilleton, à la manière de certains romans populaires français du XIX^e siècle. Ce genre fut également exploité par Farah Antoun (1877 - 1922), auteur de romans didactiques et historiques, Nicolas Haddad (1872 - 1954), le beau-frère du précédent, et Yaqub Sarruf (1851 - 1927).

Mustafa Kamel (1874 - 1908), qui avait commencé ses études universitaires à l'Ecole Française de Droit de Mounira, se rend en France en 1894, et pour gagner un an, passe ses examens de 2^{ème} Année à Paris, en Juin, et de 3^{ème} Année, à Toulouse en Novembre.

Il revient en France, en Juin 1895, et a l'occasion de prononcer son premier discours politique public à Toulouse (le 4/7/1895). C'est là qu'il fait connaissance de politiciens qui vont le recommander à Mme Juliette Adam, Rédactrice de la «Nouvelle Revue», revue d'orientation littéraire et politique. Dès le 15 Octobre 1895, cette revue publie un article de Mustafa Kamel sur «l'Angleterre et l'Islam», et le 15 Décembre, sa conférence prononcée à la salle de Géographie de Paris, où il peut rencontrer le Tout Paris, grâce aux invitations lancées par Mme Juliette Adam.

(15) H. Peres, «Littérature arabe moderne», J. Carbonnel, Alger, 1940.

Le traducteur de Montesquieu en arabe (« Considérations sur la Grandeur et la Décadence des Romains ») joue le rôle du Persan à Paris : il admire l'habitude des Français de changer d'habit plusieurs fois par semaine, « ce qui explique que, seuls, les gens pauvres ont des pous » (11), ou bien il décrit, comme il peut, cette institution du théâtre, absolument incompréhensible à ses contemporains. « Une vaste maison à grande coupole d'où pend un lustre magnifique, aménagée de façon à héberger de nombreux spectateurs dans de petites chambres qui donnent toutes sur l'endroit central caché par un rideau au début de la séance, mais bienôt dévoilé, illuminé, animé par des hommes et des femmes profondément cultivés et savants, habiles dans leurs gestes, éloquents dans leurs répliques, pouvant imiter jusqu'au Chah de Perse » (12).

Il était naturellement très difficile à Rifaat d'exprimer dans un arabe dépourvu encore de termes techniques relatifs au théâtre ce qu'il avait vu du théâtre français, « de là, une savoureuse maladresse, qui confère un charme inoubliable à ces premières pages de la littérature égyptienne moderne consacrées à l'art dramatique » (13).

Mais si Rifaat tient à décrire à ses compatriotes la civilisation française, il n'en demeure pas moins très attaché à son pays, et il aura le courage de contester le don d'antiquités égyptiennes à des pays occidentaux par Mohamed Ali, dans le très officiel « Al Waqai Al Misriyya », le premier journal égyptien, publié en arabe et en turc, et dont il prendra la direction en 1842 (14).

Ali Mubarak (1824 - 1893) est l'exemple type de ces Azharistes envoyés se spécialiser à la Sorbonne. On peut considérer que son « Alameddine » (1889), ouvrage de 1500 pages, a été le premier roman purement égyptien. Influencé par la culture française, et particulièrement par Baudelaire, il fondera en 1870 la Bibliothèque Khédiviale, future Bibliothèque Nationale, et en 1874, Dâr-al-Ulûm, à la manière de l'Ecole Normale Supérieure, Faculté détachée de l'Université d'Al Azhâr, destinée à former des enseignants d'esprit moderne.

De Gamaledidine El Afaghani, personnalité azharie, réfugié à Paris, Renan dira : « la liberté de sa pensée, son noble et loyal caractère me faisaient croire, pendant que je m'entretenais avec lui, que j'avais devant moi, à l'état de ressucité, quelques-unes de mes anciennes

(11) Rifaat Al Tahtawi, ouv. cité.

(12) Rifaat Al Tahtawi, ouv. cité.

(13) Louca Anouar, ouv. cité.

(14) Louca Anouar, ouv. cité.

A peine avais-je débarqué sur le rivage de Marseille que j'aperçus une foule de spectacles étrangers à ma vue. La première chose que j'ai remarquée, c'était la beauté des édifices de cette ville, ensuite, la grand-hauteur des maisons, les rues pavées larges et régulières ; après quelques pas, j'entendis un bruit qui courait partout, et, dans le même moment je vis pour la première fois des voitures attelées de plusieurs chevaux rapides et qui circulaient sans cesse dans la ville ; et, entre autres choses, ce qui me frappait le plus, ce fut de voir dans les rues, dans les lieux publics et dans les promenades, les dames françaises, élégamment habillées, marcher librement et sans voiles, chose contraire à nos lois et à nos usages.

Lorsque je suis arrivé à Paris, on me mena dans des jardins magnifiques, où je vis tout le peuple se promener ; ensuite dans des galeries immenses, où il y a les plus beaux tableaux qui ont été faits en France, et dans d'autres galeries où il y a les productions des arts et de l'industrie français. Je vais aussi de temps en temps visiter les théâtres, choses que vous ne comprendrez jamais sans les voir.

Vous savez bien qu'on nous parlait beaucoup de la température de la France, je ne l'ai pas trouvée très dure et surtout cette année-ci la douceur du temps m'a privé d'un spectacle amusant, c'est de voir patiner ; il consiste en ce que tous les jeunes gens vont dans un endroit appelé glacière et, quand l'eau est fortement gelée, ils glissent tous sur la glace, avec une chaussure armée d'une barre de fer, et, avec quelque mouvement, on les voit passer devant vous comme un éclair, et je vous assure que c'est un spectacle très curieux.

A la remise des prix, l'allocution de Jomard, un des anciens de l'expédition d'Egypte de Bonaparte, auquel on avait confié la direction d'études de ces jeunes Egyptiens, fut particulièrement touchante : « L'Egypte, dont vous êtes députés, ne fait, pour ainsi dire, que recouvrir ce qui lui appartient, et la France, en vous instruisant, ne fait qu'acquitter, pour sa part, la dette contractée par toute l'Europe envers les peuples de l'Orient » (9).

Rifaat al Tahtawi imagine bien que sa « Description de Paris » (10) va paraître extraordinaire aux lecteurs égyptiens de son époque, c'est pourquoi il leur recommande de ne pas trouver « ce que je relate si étrange à vos habitudes ... et de le prendre pour des radotages, des légendes ou des exagérations ».

(9) Louca Anouar, ouv. cité.

(10) Rifaat Al Tahtawi, ouv. cité.

Il semble que les débuts du roman ont pu profiter de deux genres différents : les récits de voyage de Rifaat el Tahtawi⁽⁵⁾ et de Ali Mobarak⁽⁶⁾, et d'autre part, comme le souligne le Dr. Sarwat Okacha dans la préface du recueil de nouvelles de Mahmoud Manzalawi : «La nouvelle, d'influence orientale, est la forme littéraire qui a le plus de rapports avec la tradition arabe, le MAQAMA, qui tourne autour de l'anecdote et de l'essai»⁽⁷⁾, et dont les adaptateurs, à l'époque moderne, ont été Mohamed el Mouelhy et Hafez Ibrahim.

I — *Les précurseurs*

L'expédition de Bonaparte marqua une recrudescence de l'intérêt de la France pour l'Egypte, à la fin du XVIII^e siècle, et dont le choc en retour entraînera une recrudescence de l'intérêt de l'Egypte pour la France, à l'époque de Mohamed Ali.

En 1826, débarquent à Marseille les premiers boursiers égyptiens, dont Rifaat al Tahtawi (1801 - 1873) est le cheikh et en quelque sorte le responsable moral. De 1826 à 1835, un nombre assez important de jeunes étudiants égyptiens va se rendre en France, atteignant 319. La presse satirique de l'époque les évoque :

« Sur les bords de la Seine, ils pleurent leur exil

Ils cherchent autour d'eux les cascades du Nil ».

Comme le rapporte l'excellent ouvrage de M. Anouar Louca⁽⁸⁾, les premiers examens de ces boursiers ont lieu en 1828 ; les épreuves portent sur l'analyse logique et grammaticale, l'algèbre, la géométrie, le dessin, et la composition française dont le sujet est une lettre adressée à un ami resté en Egypte sur les impressions qui ont le plus frappé l'auteur. Ce fut l'étudiant Mazhar qui réalisa la meilleure copie :

« Mon Cher Ami »,

Dans votre dernière lettre, vous me rappeliez la promesse que je vous avais faite en quittant l'Egypte, de vous décrire tout ce que je verrais de plus remarquable en France.

(5) Rifaat Al Tahtawi «Talkhis al ibriz fi talkhis bariz, ou «La description de Paris qui révèle des trésors» (Le Caire 1833).

(6) Ali Mobarak «Alameddine», Le Caire, 1889.

(7) Mahmud Manzalawi, «Arabic Writing to-day, the short story», Dar al Maaref, Cairo, 1968.

(8) Louca Anouar, «Voyageurs et Ecrivains égyptiens en France au XIX^e siècle, Didier, Paris, 1970.

LE VISAGE DE LA FRANCE A TRAVERS LA LITTÉRATURE EGYPTIENNE CONTEMPORAINE ⁽¹⁾

Par

Prof. CHRISTIAN LOCHON

Attaché Culturel près l'Ambassade de France à Khartoum

Cette modeste étude est naturellement loin d'être exhaustive et ne tient qu'à marquer les étapes les plus évidentes des relations littéraires égypto-françaises, depuis les précurseurs comme Rifaa al Tahtawi, en passant par les «géants» de la Nouvelle Renaissance (Mahmoud Teymour, Taha Hussein, Tewfik el Hakim, Yahya Haqqi, Naguib Mahfouz), jusqu'aux tentatives imitatrices du «Nouveau Roman» égyptien.

Yahya Haqqi en a bien montré le Contexte de civilisation : «L'âme de la civilisation arabo-musulmane sera renouvelée et enrichie par la science et la technique occidentale» ⁽²⁾, tandis que Raoul Makarius insiste sur le fait que «cette littérature (arabe moderne), qui est une des plus jeunes du monde offre par rapport à l'Occident le double intérêt d'avoir été nourrie aux mamelles de son art et de s'en différencier» ⁽³⁾.

C'est ainsi que le problème des rapports Occident-Orient a été placé depuis un siècle au premier rang de ses préoccupations par l'intelligentsia arabe, et c'est à la France que les premiers éducateurs sont venus demander des patrons d'occidentalisme, Maupassant, puis Sartre et Camus.

Le roman, dans les pays arabes, est d'innovation récente, et les premiers romanciers se sentirent plus proches de l'Europe que de l'Égypte, tout en s'efforçant de présenter les réalités égyptiennes : «L'essor du récit romanesque, en Égypte, apparaît comme une incidence de la pensée occidentale sur l'élite d'un pays que domine une bourgeoisie terrienne, tiraillée par les courants contraires du conservatisme et du modernisme» ⁽⁴⁾.

(1) Conférence donnée à la Faculté Al-Ahsun le 18 Avril 1976.

(2) Yahya Haqqi, «L'Aube du Roman Égyptien», Le Caire.
Le roman et la nouvelle» (Le Seuil, Paris, 1964) :

(3) Raoul et Laura Makarius. «Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine,

(4) Makarius, ouv. cité.

Comme nous venons de le voir, Mallarmé a voué sa vie à l'Art. A travers une existence pleine de souffrances et de privations, il a voulu produire des chefs-d'œuvre désintéressés. Insensible à la gloire, il a eu parfaitement conscience de la révolution qu'il avait apportée à la poésie française et des horizons nouveaux qu'il lui a ouverts. Il resta toute sa vie un solitaire et un incompris ⁽³¹⁾.

Sa vie et son œuvre furent en harmonie. Son existence rangée et bourgeoise n'a aucunement entravé sa production poétique et s'est terminée par une mort paisible. Sans aucune souffrance physique, il quitte ce monde à la suite d'une bénigne maladie qui ne lui fit garder le lit que trois jours dans le calme estival de sa maison des champs ; et c'est un bel exemple de renoncement, de modestie et de courage qu'il nous laisse lorsque le 9 Septembre 1898, il meurt subitement à Valvins.

Cet acteur timide qui doutait de son succès a quitté la scène avant l'apothéose. Il a fallu encore bien des années après sa mort pour que Mallarmé fût reconnu par la critique comme l'un des plus grands poètes français.

Sans l'éloigner de l'idéal qu'il poursuivait, ses tourments poétiques, qu'il ne balança pas par scrupule littéraire, en firent de lui une sorte de « *Saint laïque* ». Son œuvre peut être résumée en deux mots : il voulut créer un monde littéraire absolu, tout en se rendant compte que c'était là un projet irréalisable.

Rompant avec la tradition poétique antérieure, Mallarmé a engagé la poésie dans une nouvelle voie. Il s'est lancé à la recherche de la poésie pure et c'est dans cette recherche que réside toute son originalité et qu'il faut aussi trouver la cause de tous ses tourments poétiques.

(31) Il faut reconnaître cependant que des disciples enthousiastes se réunissaient autour de lui, se réclamaient de sa poésie et lui apportaient consolation et réconfort. Eblouis par son talent, charmés par sa parole, affligés par les injures dont il était l'objet ils venaient de plus en plus nombreux, comme en pèlerinage, aux mardis de la rue de Rome.

manger - salon - bureau, amis, disciples, confrères. Encore qu'il se sente bien la tête la plus solide du symbolisme, il n'a rien d'un pontife. S'il dirige la conversation, c'est presque confidentiellement. Dans ses entretiens qu'il prépare d'avance comme ses cours, il fait découvrir, grâce à de savantes manœuvres, la clef magnique de sa poésie (26).

Nous avons vu plus haut qu'il y a aussi en Mallarmé, à côté du sérieux et de l'austère, qui fit de la poésie une mystique, un poète léger et badin qui nous a laissé des vers, genre XVIII^e siècle, pleins de verve et de préciosité, d'abondance et de fantaisie. Il existe encore un autre aspect de la poésie mallarméenne : notre poète a écrit des vers de circonstance, savamment calligraphiés à l'encre d'or ou de chine sur des fonds d'assiettes, des cornets de bonbons, des éventails, des oeufs de Pâquessur l'étoffe tendue d'un mur, sur des verres à eau (27) sur des photographies, à l'occasion d'un anniversaire (28)

Ces vers de circonstance étaient d'une très grande variété (29) et il est arrivé à Mallarmé de rimer des adresses qu'il écrivait sur les enveloppes des lettres qu'il envoyait (30).

Ces petits vers acrobatiques, qu'il donnait d'un tour de main à ses amis, ne lui coûtaient aucun effort et c'est pour cette cause qu'il les a exclus de sa littérature. Mallarmé qui aimait la difficulté, a préféré s'engager dans des sentiers non battus, qui l'ont mené à des chemins nouveaux aboutissant à un idéal poétique plus pur et plus élevé.

* * *

(26) Ces conversations dont la séduction devait être prestigieuse ont ébloui tous ceux qui furent admis chez lui. Elles contenaient sa doctrine et nous sont parvenues en partie par les habitués des «Mardis de la Rue de Rome».

(27) Voici un charmant quatrain écrit sur un verre à eau :

Ta lèvre contre le cristal
Gorgée à gorgée y compose
Le souvenir pourpre et vital
De la moins éphémère rose.

(28) Les deux vers suivants ont été écrits sur une photographie de sa femme le jour de son anniversaire :

Voici du couple la meilleure
Moitié qu'aucun blâme n'effleure.

(29) De nos jours, ils ont été recueillis et publiés en un gros volume in 8°

(30) Heureusement que les facteurs parvenaient toujours à les déchiffrer. Nous en citerons deux à titre d'exemple

Apporte ce livre, quand naît
Sur le Bois, l'Aurore amarante,
Chez Madame Eugène Manet
Rue au loin Villejust quarante.

Et en voici une autre qu'on a trouvée sur l'enveloppe d'une lettre envoyée à Méry Laurent :

Paris - chez Madame Méry
Laurent qui vit loin des profanes
Dans sa maison very
Select, du 9 Boulevard Lannes

est formé d'une pièce avec alcôve et d'un minuscule cabinet de travail. C'est là qu'il passe ses vacances. C'est sa retraite favorite où il peut fuir Paris, son bruit et ses servitudes. C'est dans cette humble petite maison rustique qu'il se réfugie pour se retremper dans la solitude et le recueillement, surtout après la mort de son fils Anatole en 1879. Mallarmé qui a été profondément éprouvé par ce deuil essaie d'oublier ce malheur en s'abritant dans ses méditations et ses poèmes dans l'atmosphère calme et sereine de cette modeste maison paysanne de Valvins.

Au chagrin de la mort de son fils, Mallarmé accepte enfin la consolation de la seule aventure amoureuse de son existence. Il a rencontré dans l'atelier du peintre Manet une Nancéenne plantureuse Méry Laurent (24). Le riche dentiste américain qui protégeait cette blonde pleine de santé, lui a installé, rue de Rome, un entresol, style rococo chargé de moulures, de décorations et garni de plantes vertes. C'est là qu'elle reçoit Mallarmé avant de prendre domicile au luxueux hôtel du 9, Boulevard Lannes, pour lequel le poète a composé ce quatrain célèbre, plein de délicatesse :

*Ouverte au rîre qui l'arrose
Telle, sans que rien d'amer y
Séjourne, une charmante rose
Du Jardin royal, c'est Méry*

Pour rendre hommage à sa maîtresse, Mallarmé ne se contente pas de ce quatrain, par fantaisie il accroche à chacun des innombrables bibelots de l'appartement un distique qui le décrit ou en définit le rôle. Mais petit à petit cette liaison pleine de gaîté et de fantaisie s'embourgeoise et perd son charme et sa poésie.

En 1884, il est nommé au lycée Janson de Sailly avec un traitement de cinq mille francs par an. Enfin, en 1885, il est chargé d'un cours au lycée Rollin. C'est sa dernière mutation. Mais ici et là, comme à Tournon, à Besançon et à Avignon, il n'est pas respecté de ses élèves qui le chahutent et le lycée lui est insupportable (25).

Après le travail, chaque soir lui ramène son heure de gloire quotidienne. Vêtu d'une vareuse en flanelle bleue, un plaid sur les épaules, le dos au poêle de faïence blanche, il reçoit dans la salle à

(24) Son amour pour cette jeune femme lui a inspiré de tendres accents. Rien n'est en effet plus délicat que cette caresse à distance :

*O si chère de loin et proche et blanche, si
délicieusement, toi, Méry, que je songe ?*

(25) Dans un article sur «Mallarmé professeur d'anglais», André FONTAINAS nous rapporte ce propos irrévérencieux d'un de ses élèves de la classe de sixième : «Le père Mallarmé, on ne fiche rien dans sa classe; pas étonnant, il écrit tout le temps pour des journaux de mode !»

Après un séjour de trois ans rue de Moscou, Mallarmé s'installera dans l'appartement bientôt célèbre de la rue de Rome. Là, il aura comme voisin le peintre Manet avec qui il va se lier d'une grande amitié.

A Paris il fréquente aussi les milieux littéraires de l'époque : on le trouve souvent aux réunions tenues par Leconte de Lisle ; il se rend aussi chez Catulle Mendès, rue de Douai. C'est là qu'il trouve son milieu et qu'il rencontre fréquemment les pionniers du Parnasse : François Coppée, Léon Dierx, José-Maria de Hérédia, Paul Verlaine Mais à ces brillantes réunions dont l'atmosphère est peu favorable à la méditation poétique, Mallarmé préfère la solitude pour élucider ses visions et mûrir lentement ses idées.

Malheureusement, à Paris comme à Tournon, à Besançon ou à Avignon, il n'a pas beaucoup de moments à consacrer à la poésie. Pour augmenter les recettes de la famille qui vivait dans une médiocrité frisant la gêne, Mallarmé est obligé de donner des leçons privées ; il va même jusqu'à publier en 1874, une revue féminine, intitulée : *La Dernière Mode*, qu'il rédige tout seul de la première à la dernière page. C'est une gazette du monde et de la famille où l'on parle d'ameublement, de mode, de décoration, de cuisine, de jardinage, de sport Cette revue nous révèle un Mallarmé inconnu, un Mallarmé d'un aspect nouveau très éloigné du poète en quête de la poésie pure, puisque le journalisme ne peut en aucune manière être favorable à ses méditations poétiques. Quand on rédige un journal, comme on s'adresse à d'innombrables lecteurs de différentes cultures, on essaye d'être simple. C'est au fond une attitude artificielle que celle de Mallarmé journaliste, écrivant pour une clientèle hétéroclite qui s'impose à lui. Il est obligé de descendre au niveau du «*Français moyen*» et d'aborder les sujets les plus divers.

Sauf les illustrations et quelques courts poèmes et contes de collaborateurs gracieux, tout est de la main de notre poète. Il signe MARASQUIN pour le directeur, MARGUERITE DE PONTIS pour les frivolités, MISS SATIN pour la «*fashion*», IX pour la chronique de Paris C'est encore lui qui tient l'anonymat ; Carnet d'Or et les rubriques : Théâtre, Gares, Voyages, Petite Correspondance etc ... etc ... Mais ce journal n'a qu'une vie éphémère, il s'étiole et s'éteint après quelques numéros. Mallarmé se renferme alors dans son univers triangulaire : le lycée, la maison, les vers.

Vers la même époque Mallarmé loue à la campagne, à Valvins, un modeste appartement dans une maison paysanne. Ce pied à terre

Une brève pièce de Mallarmé peut être dite son « Art poétique » ; il appelle à lui l'image d'un cigare d'où s'échappe la fumée en anneaux et dont il laisse tomber la cendre séparée « du clair baiser de feu ».

*Ainsi, le chœur des romances
A la lèvre vole t-il,
Exclus-en, si tu commences,
Le réel, parce que vil.
Le sens trop précis, rature
Ta vague littérature.*

« Comme la cendre du cigare, la matière dont s'est servi le poète pour pousser vers le ciel les anneaux diaphanes de sa pensée doit tomber et disparaître ; l'image première qui a déclenché le symbole doit s'évanouir. Tout est analogie dans l'univers, le poète doit saisir le plus qu'il peut de ces analogies ; quand il les aura saisies, il lui suffira de nous dire le second terme de l'analogie parce que c'est le seul qui compte, apportant la révélation d'une grande pensée. Aussi, les poèmes de Mallarmé deviennent-ils des analogies tronquées, des symphonies d'analogies, où presque jamais « l'explication » n'est donnée, car elle n'est pas selon le poète une explication ; elle n'a été qu'un moment du passage vers l'idée ».

On comprend donc que les vers de Mallarmé soient parfois obscurs. Pour les comprendre ou plutôt les goûter, il faut déterminer la perception qui raccorde le poème à l'humble réalité : Enquête malaisée car la marche de la pensée de Mallarmé nous échappe ; notre poète a exclu soigneusement de son poème tout ce qui peut rappeler le réel par les abréviations, les ellipses, l'omission des verbes ; bref par tous les procédés qui l'aident à exprimer la vision dans sa vérité originelle, antérieure à tout raisonnement. Ainsi tous les poèmes de Mallarmé obéissent à une sorte de logique intérieure qui varie sans cesse et qu'il est vain de chercher car le poète a voulu atténuer le plus possible le lien qui rattache sa création à la Création. C'est là en quelques mots le drame intellectuel de Mallarmé, cause de tous ses tourments poétiques.

Pendant que Mallarmé se livre à cette gymnastique mentale, pendant qu'il élabore cette poésie pure, éclate la guerre Franco-Allemande de 1870. Persuadé que le poète doit s'interdire les « basses besognes » et ne pas se mêler de politique, il n'y prête aucune attention. Après la fin des hostilités, il arrive à obtenir sa dernière mutation. Il est nommé à Paris qu'il ne quittera plus jusqu'à fin de sa carrière.

A Paris, la famille habite rue de Moscou, c'est là que naît son fils Anatole dont la vie éphémère ne sera que de quelques années et dont la mort affectera notre poète.

Au dessus du bétail ahuri des humains.

Bondissaient en clartés les sauvages crinières.

Des mendiants d'Azur le pied dans nos chemins.

Le Rêve chez Mallarmé ne doit donc pas être pris dans son acception ordinaire c'est-à-dire des images troubles venant des profondeurs de l'inconscient ou du subconscient mais le résultat d'un travail intellectuel ou d'une profonde réflexion pleinement conscients. Le rêve est aussi l'Amour dégagé des contingences, un *Amour idéal*, opposé à l'amour terre à terre, l'amour réel que nous rencontrons autour de nous. Cet *Amour Idéal* est tellement intellectualisé qu'il est inaccessible et qu'il condamne le poète à l'inexhaustible veuvage.

Le vrai visage du rêve c'est l'Absolu par opposition au Néant. Il est donné au poète seul de le contempler et de le rendre. Ce dernier le révèle par le POÈME qui est le seul instrument capable de surprendre le monde des idées. Le travail de la création poétique apparente le poète à cet Absolu. Dans ce travail, les mots n'ont pas de valeur par leurs liaisons, mais par leurs affinités secrètes, par leurs mouvements allusifs, par leur inaptitude au langage spécial et leur capacité de langage pur. «Les mots, la musique, les rimes sont là pour désigner et affiner. La poésie ne tient que par la vertu des mots.» (THIBAUDET).

Pour Mallarmé, l'élaboration poétique procède de la contemplation des mystères de la nature et des secrètes instances de la création et vise à leur reproduction à l'aide d'instruments magiques qui les élucident et les rendent transparents. Ce travail poétique est toujours menacé par le *Néant* qui apparaît sous l'aspect de la stérilité ou de l'impuissance.

Cette perpétuelle menace du Néant engendre chez le poète une angoisse qui l'étreint, une détresse qui le torture et c'est ce qui explique les tourments de Mallarmé.

N'y a-t-il pas un moyen pour triompher du Néant ?

— Si ! le seul moyen de vaincre le Néant c'est de créer ; et c'est dans le travail poétique que réside la suprême consolation pour le poète ; car dans ce séjour de tristesse et de désenchantement qu'est le monde, l'Art ouvre des fenêtres sur l'infini de lumière.

Dans le poème, avec des mots, mais avec des mots magiques pleins de sens, chargés de frémissements de l'être et qui portent en eux l'essence de l'éternité, le poète aura sa part dans la grande œuvre qu'est la Création. Ces mots auxquels il confère un pouvoir mystérieux, ont le don de montrer «le Rêve dans sa nudité idéale».

Simplifié en ses éléments essentiels, le drame intellectuel de Mallarmé peut se réduire à une double antithèse : *Rêve - Réalité* et *Absolu - Néant*.

La Réalité ou le Réel, c'est justement les « basses besognes » condamnées par Baudelaire, ce sont les petites misères quotidiennes, c'est l'existence médiocre de tous les jours, c'est aussi tous les travaux bourgeois où croupissent et se complaisent les personnes communes, les bornés et les inintelligents.

Bien qu'il ait mené une existence rangée, cette haine ou plutôt ce mépris du bourgeois - lequel représente le Réel en ce qu'il a d'horrible et d'odieux - restera un des traits dominants de la pensée mallarméenne, et de la poésie symboliste en général.

Mallarmé tirait son émotion de ses idées et ses idées, malgré leurs diverses manifestations, se ramenaient en définitive à une seule : « Le poète recrée la réalité par son rêve, il tient par son âme un monde idéalisé ⁽²³⁾, un monde inaccessible, plein d'irréel et de mystère.

Le Rêve que le poète oppose au réel, ce sera donc l'évasion « très consciente » de la pensée au delà du tangible et du réel car l'univers où s'installe et pullule le commun des hommes est une sorte de chaos dont il veut s'éloigner ; il en a d'ailleurs explicitement exprimé le désir dans ce vers de « *Brise Marine* ».

Fuir ! là-bas, fuir !

La tâche du poète est donc de quitter le réel vers un monde plus pur A travers la vitre du poème, le poète, aperçoit l'inexprimable sans pouvoir l'atteindre. Tout son effort consistera donc dans cet élan de l'esprit vers ce seul objet de son rêve : *l'Azur*.

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutien, lampadophore
Maint rêve vespéral brûle par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide ; nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le maître est allé pulser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le néant s'honore)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe ;

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
Des scintillations sitôt le septuor.

(23) Comme les Nymphes de l'Après-Midi d'un Faune ou bien la splendeur du corps féminin dans le poème en prose : *Phénomène Futur*

régions montagneuses ne convient guère à sa santé délicate. Il lance de tous côtés des appels désespérés, il fait intervenir des amis influents; il obtient enfin sa mutation et l'année suivante c'est-à-dire en Octobre 1876, il est nommé à Avignon. Mallarmé est ravi. Il croit qu'il va enfin mener une vie agréable, qu'il va trouver un climat doux et ensoleillé, une résidence poétique et être près des félibres⁽¹⁹⁾ avec qui il veut lier connaissance.

Malheureusement, à Avignon tout ne se passe pas comme l'avait rêvé Mallarmé. Dès son arrivée, il attrape une pneumonie qui le cloue au lit tout l'automne et une partie de l'hiver. Loin d'être salulaire à son moral, cette maladie renforce sa crise nerveuse dont il souffre depuis Tournon et augmente son dégoût de la vie. Mais, grâce à beaucoup d'efforts, Mallarmé arrivera à triompher de cet épuisement où l'ont conduit ses obsessions métaphysiques, son travail acharné et sa vie de privations. Il triomphera dans le sens qu'il s'était fixé. Indifférent à la vie, il ne cherchera ni le succès, ni la gloire; mais aussi, il ne renoncera pas à ses extases poétiques ni à ses spéculations intellectuelles.

Si nous passons à l'étude de l'aspect intellectuel des tourments poétiques de Mallarmé, nous remarquerons que son drame philosophique s'est cristallisé dans *Igitur* et le sonnet en YX ou *l'Angoisse*.

Igitur⁽²⁰⁾ ou la folie d'Elbohnnon est le drame de la négation de la pensée ou plutôt la fusion de la pensée absolue et de la mort. Dans ce poème Mallarmé expose son scepticisme nihiliste : «il n'arrivera jamais à l'expression absolue». (H. CLOUARD). Cette pièce qui est d'une importance capitale, est vraiment le reflet de la crise que traversait notre poète, crise qui dura toute sa vie; elle contient en outre les thèmes et les idées d'autres poèmes⁽²¹⁾.

La même idée est développée dans un autre sonnet connu sous le nom de Sonnet de *l'Angoisse* ou Sonnet en YX⁽²²⁾. Dans ce poème, la hantise de la mort est plus apparente; mais il semble que vers la fin Mallarmé se soit ressaisi puisqu'il a vaincu la mort par une naissance dans un autre monde de féerie et de musique.

(19) Ce sont les écrivains en langue d'oc. Les félibres formèrent une école littéraire, sous la direction de Frédéric MISTRAL, ayant pour but la culture des dialectes provinciaux du Midi.

(20) *Igitur* est le mot initial de la phrase qui dans la Genèse en latin se rapporte aux Elohim, aïeuls d'Elbohnnon Ce morceau demanda à Mallarmé de longues heures de solitude et de profondes méditations intellectuelles.

(21) Surtout les poèmes qui lui sont postérieurs.

(22) Ainsi appelé à cause de sa rime. La rime de ce poème est tellement caractéristique que nous avons cru nécessaire de le reproduire.

d'un être halluciné par un désir intense et subissant toutes les puissances sensuelles d'inspiration éparse dans une campagne d'été. Tout ce trouble, toute cette brume de rêve, ce regard d'ivresse heureuse sur la vie et l'univers, les images et les mots de Mallarmé réussissent à le faire voir, à le suggérer au moins : son poème est une symphonie d'images, de mots et de sons, quelque chose de tout à fait nouveau dans la poésie française. *L'Après-Midi d'un Faune* est une merveille de prestige idyllique, de parallélisme symbolique, de rythme incomparable vraiment digne de son auteur. Dans cette œuvre, Mallarmé cache mal le tumulte de ses sens ; et, à côté du théoricien de la poésie pure, de la poésie transcendante, nous rencontrons en lui, dans ce morceau, un voluptueux que les longs entretiens avec sa muse ne parvenaient pas à assouvir.

Comme nous venons de le voir, bien que la poésie de Mallarmé apparaisse d'inspiration chaste, notre poète aime la femme autrement que dans *Hérodiade* ; comme tout homme viril, il aime la chair féminine et ce désir transparaît à travers certains de ses poèmes où l'on trouve des images subtiles pleines d'une délicieuse sensualité.

Son rêve de la femme, ou plutôt son désir de la femme a trouvé son expression idéale dans le poème en prose intitulé : « *Phénomène Futur* » qui dévoile aussi bien la convoitise de ses sens que l'image de la poésie telle qu'il la concevait.

Mais ce ne sont là que des rêves utopiques de beauté et d'amour par lesquels notre poète essaie vainement de fuir la vie quotidienne, de s'évader de la médiocrité, de la triste réalité qui s'impose à lui, le dégoûte et le torture. Son entourage bourgeois ne l'intéresse nullement ; l'enseignement l'excède terriblement « Mais ce lycée, écrit-il, c'est le lycée qui me tue ». En effet au lycée les élèves le chahutent de huées et lui lancent des boulettes de papier mâché ; et quand ils ont épuisé tous leurs moyens ils lui récitent une strophe de ses poèmes ou bien ils lui écrivent sur le tableau noir son fameux vers :

« *Je suis hanté ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !* ».

Mallarmé n'a jamais eu d'autorité dans ses classes. Pendant ses heures de cours, il assistait impuissant à la dissipation de ses élèves. Ses inspecteurs soulignent son incapacité. A Tournon, on demande son changement parce qu'il ne donne pas satisfaction : les élèves ne profitent pas de son enseignement et les parents se plaignent de lui. Son changement est enfin décidé. Le 27 Octobre 1866, il est nommé à Besançon où il continue à mener la même existence médiocre. Là, comme à Tournon, la vie lui pèse, le climat froid et rigoureux des

On a voulu trouver des sources à *Hérodiade*, on y vu un écho de la *Salammbô* de Flaubert, couverte de pierreries, de colliers, de bracelets, de fards, de poudre d'or sur les cheveux, avec son miroir de cuivre où elle mirait sa farouche virginité, ses cassolettes où brûlait l'encens Il est possible que Mallarmé ait lu *Salammbô*, mais cela ne diminue en rien son originalité. « Qui saura, nous dit Henri CLOUARD, à quelles sources le jeune poète est allé boire. Toujours est-il qu'une originalité jaillissait. La suave rigueur de la forme et le dur entêtement de l'idée amenaient au jour une poésie éveillée dans l'invisible. Quand Mallarmé assombrit de cheveux et illumine de pierreries la femme qui aime sentir dans sa chair inutile

*Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle.*

ne dresse-t-il pas l'allégorie de sa propre poésie telle qu'elle lui serait apparue dans la nuit légendaire du 2 Mars 1866 à Tournon ? ».

Si *Hérodiade* est un rêve de glace, *l'Après-midi d'un Faune* est une œuvre lumineuse pleine de grâce et de fraîcheur où le rythme court voluptueusement berceur. Une première version a été écrite pour Coquelin. Ce monologue de théâtre, devenu poème fut refusé par les Parnassiens et ne figura jamais dans leur *Anthologie* parce qu'il rompait nettement avec leur peinture directe des choses et leur versification soumise au rythme officiel.

Comme pour *Hérodiade* on a cherché des sources à *l'Après-midi d'un Faune*. Le poète connaissait sans doute le tableau de Boucher *Pan et Syrinx*, qui montrait deux corps de nymphes, toutes blanches et roses et enlacées au bord d'une source, et sur lesquelles se penchait le dieu Pan avec des yeux de désir. D'autre part, Théodore de Banville lui donna le thème de son poème en publiant, en 1863, une jolie pièce intitulée *Diane au Bois*, où l'on voyait le dieu Amour déguisé en Endymion cherchant à émouvoir la froideur de Diane; un personnage épisodique, le satyre Gryphon était amoureux de deux nymphes de la suite de Diane, et souhaitait de les aimer toutes deux et d'être aimé d'elles sans avoir à choisir. Quelle que soit l'image primitive, le poète s'en empare, en fait une symphonie où la musique et le rythme se transforment en griserie et nous transportent hors de la réalité. Cette scène, très simple se résume en deux mots : un faune amoureux de deux nymphes à la fois ne sait s'il rêve ou s'il est éveillé. Dans cette œuvre, Mallarmé quittait le réel, il cherchait à saisir les images nées de rêveries que suscite une contemplation. L'auteur, sous un fin réseau de symboles dessine le rêve d'un satyre amoureux, rêve

Faune ; quant à *Hérodiade*, elle est demeurée sur le chantier pendant toute la vie de notre poète. C'est à cause de cette sévérité excessive que l'œuvre en vers de Mallarmé se réduit à un maigre recueil d'une soixantaine de pièces.

C'est à Tournon, ou plus précisément le 19 Novembre 1864 que Madame Mallarmé met au monde une fillette, Geneviève, dont la douceur et le calme seront d'un grand réconfort pour son père. L'arrivée au monde de Geneviève n'arrache pas notre poète à son extase et n'entrave aucunement sa production littéraire. C'est à cette époque qu'il compose un de ses plus beaux poèmes : «*Brise Marine*» où il revient à ses thèmes habituels : le dégoût de la vie médiocre et l'impuissance du poète à atteindre l'Idéal (18).

C'est aussi à Tournon qu'il pense à écrire *Hérodiade*, bien qu'il ait longuement pensé à ce poème, ce n'est qu'en 1866 qu'il put s'emparer définitivement de son sujet. Après la nuit mémorable du 2 Mars, Mallarmé s'est décidé de faire d'Hérodiade l'image de son rêve, de sa poésie. Hérodiade symbolise la poésie de Mallarmé : cette vierge se retire du réel pour se replier sur elle-même non seulement pour respirer son propre parfum mais encore pour se contempler dans la pudeur de sa virginité.

« Dans ce poème, écrit MARTINO, une image et une pensée dominant : la jeunesse, la beauté dangereuse, la pureté orgueilleuse ; et toute une armature d'images, de symboles se dresse autour de ces concepts de froideur et de danger. La densité métaphorique est extrême : tous les objets qui entourent Hérodiade ou la touchent, tous ses gestes ont un sens profond et nouveau que le poète indique ou suggère ».

(18) La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas, fuir ! Je sens que les oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe,
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! steamer balançant ta mâture
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un ennui désolé par les cruels espoirs,
Croît encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut être les mâts invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, ni fertiles îlots
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

Sur ce thème de l'impuissance, il reviendra souvent : «Toujours j'ai été saisi, nous dit-il, d'une répugnance invincible devant le papier blanc où l'on m'invitait à fixer et par là même à limiter l'infini que je portais en moi. Alors je compris que je faisais fausse route et que la meilleure manière de me développer était de rentrer en moi-même mes vers ne sont rien comparaison de ceux que je devrais écrire, de ceux qui demeurent en moi, qui m'exaltent et ne s'expriment pas».

Mais cette impuissance qui entrave sa production poétique n'est en réalité que sévérité, conscience et respect de l'Art. «Je te jure, écrit-il à un de ses amis, qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche Toutes mes impressions se suivent comme dans une symphonie et, je suis souvent des journées entières à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet Tu juges que je fais peu de vers en une semaine». Comme on le voit, jamais poète n'a été tellement sévère avec lui-même. Les Parnassiens eux-mêmes n'ont pas eu à ce degré le culte de leur art. D'autre part, l'oeuvre de Mallarmé est caractéristique parce qu'elle schématise cette lutte du poète pour exprimer le message dont il se sent porteur.

Si de son vivant, son oeuvre n'a pas connu le succès qu'elle méritait, c'est qu'il n'a pas essayé, comme nous l'avons dit plus haut, de l'ajuster au goût du public, mais il l'a élevée vers un idéal difficilement accessible.

Plus que les Parnassiens, Mallarmé avait le culte de la forme. Vingt fois, cent fois il remettait son ouvrage «sur le métier». Pendant des mois et même des années il revoyait ses poèmes, il les corrigeait et les modifiait (17) Il a mis dix ans à corriger *l'Après-midi d'un*

A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché,

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglante idée,
Lugubrement bailler vers un trépas obscur

En vain ! l'Azur triomphe et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angélus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie, ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !

(17) Nous avons vu plus haut comment il a remanié «Le Pitre châtié» si bien que la version définitive de ce poème n'offrait qu'une vague ressemblance avec la première ; d'autre part, il nous a laissé plusieurs variantes de ses poèmes.

Mallarmé passe trois ans à Tournon. C'est une des périodes les plus pénibles de sa vie. Sa détresse est grande ; le climat rigoureux ne convient pas à sa santé ; la bise glaciale qui souffle en hiver «gerce ses mains son sourire, ses pensées, les fleurs du langage». Il se sent dépaysé et n'arrive pas à frayer avec les gens. «Ici, je ne veux connaître personne, écrit-il, les habitants du noir village où je suis exilé vivent dans une intimité trop touchante avec les porcs pour que je ne les aie en horreur. Chaque jour, le découragement me domine. Je meurs de torpeur. Je sortirai de là abruti, annulé». Le dégoût de tout ce qui l'entoure sera la cause d'une crise nerveuse qui durera quelques années.

Et pourtant cette souffrance est salutaire à l'éclosion de son génie poétique. C'est pendant son séjour à Tournon qu'il compose ses plus beaux poèmes et qu'il entre en correspondance avec les grands noms de la poésie de son époque : Catulle Mendès, Théodore de Banville, Paul Verlaine, le comte Villiers de Lisle-Adam et plusieurs autres qui comprennent ses vers, apprécient son talent et reconnaissent en lui le maître de la poésie contemporaine.

On s'est souvent demandé si cette détresse était due uniquement à la médiocrité de son existence, mais il paraît que ce désenchantement avait pour cause sous-jacente son impuissance poétique. «Au cours de ses entretiens, nous disent ses amis, sa pensée jaillissait de son âme à ses lèvres toute formée, toute splendide, définitive». Mais dès qu'il était en face d'un papier blanc, il s'opérait en lui un changement radical, sa pensée qui se trouvait comme congelée, «ne sortait plus que goutte à goutte et ses idées se compliquaient».

Faisant du découragement une inspiration et de son impuissance un de ses thèmes favoris, Mallarmé écrit son fameux poème intitulé *l'Azur* qui résume les tourments du poète impuissant dans la poursuite de l'Idéal (16).

(16) En voici quelques strophes :

De l'éternel azur, la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète Impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrante
Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde
Jeter lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

.....
Le Ciel est mort. — Vers toi j'accours ! donne ô matière.
L'oubli de l'Idéal cruel et du péché

Ses douloureuses réflexions lui font pousser ce triple cri déchirant : « Sur terre, l'amour ne peut avoir qu'une fin digne de lui, la mort ». « Abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble ». « Il n'y a de vrai, d'immuable, de grand, de sacré que l'Art ».

Pour ne plus être obligés de se séparer, Stéphane et Marie décident de se marier. La cérémonie a lieu 10 Août 1863, et le jeune époux décroche le 17 Septembre un Certificat d'aptitude pour l'enseignement de l'anglais.

De retour en France, Mallarmé est engagé comme professeur d'anglais dans un lycée. La filière commence dans le classique trou de province. Notre poète est nommé à Tournon comme suppléant de Mr. Wright, avec traitement annuel de mille deux cents francs. Il croit qu'il va trouver cette « paix silencieuse, ces jouissances calmes, cette douceur et cette stabilité nécessaires à ses méditations et à ses recherches ». Hélas ! tout cela n'est qu'illusion ! Que de déboires l'attendaient, et pour la vie ! déboires du professeur chahuté par ses élèves, déboires occasionnés par une grande fatigue nerveuse, déboires de l'homme modeste qui est obligé de vivre dans la gêne

Si Mallarmé a pu vivre dans la gêne, c'est surtout grâce au vaillant dévouement de sa femme qui pendant toute sa vie n'a rien épargné pour assurer à son époux l'atmosphère calme que réclamaient ses longues rêveries. « C'est mon ombre angélique, paradisiaque, disait-il d'elle ». Marie est en effet une compagne aussi douce que modeste que les humbles besognes quotidiennes ne rebutaient nullement ; de plus, elle aimait la poésie ; et si elle ne suivait pas toujours son mari dans ses savants travaux poétiques, elle savait se taire et respecter ses méditations silencieuses, elle savait l'admirer sans le comprendre.

Mallarmé voudrait consacrer toute sa vie à ses méditations poétiques. Malheureusement, son gagne-pain l'arrache brutalement à ses doux moments d'extase poétique. Au lycée, le travail n'a rien d'engageant, ses élèves lui font des misères. La préparation des leçons, les heures d'enseignement et la correction des devoirs lui prennent le plus clair de son temps. Désormais, il est obligé de consacrer de longues veillées à ses entretiens avec sa muse et à ses extases mystiques. « J'ai accoutumé mon tempérament rebelle écrit-il en ce temps-là, au travail nocturne, car les misérables qui me paient au collège ont saccagé mes plus belles heures ».

La ville de Tournon ne lui apporte aucune satisfaction. C'est, d'après lui, une ville triste et morne qui n'offre aucun agrément.

risé par sa douceur et sa délicatesse. Ce poème a retenu l'attention de Debussy qui l'a mis en musique.

Malgré toutes les douleurs que réserve cette passion à ses débuts, Mallarmé gardera pendant tout le reste de ses jours une profonde tendresse pour cette jeune fille qui a su faire naître en lui un amour aussi pur que celui qu'il avait pour la poésie.

Orpheline de mère dès son enfance, Marie Gerhard était la fille d'un instituteur allemand. De quatre ans plus âgée que Mallarmé, elle était d'une placidité et d'une douceur peu communes.

Pour réaliser ses «trois bonheurs» immédiats, comme il dit ; «Vivre avec Marie, apprendre l'anglais pour lire son maître Edgar Poe et être indépendant, même pauvre, plutôt que rivé à un confort rebutant», Mallarmé quitte le toit paternel et part pour Londres.

A son arrivée en Angleterre, une année de misère noire l'attend. Aucun moyen régulier de subsistance ; il est obligé de vivre avec les maigres recettes fournies par quelques vagues leçons de français et traîne dans l'immense capitale un corps et une âme meurtris. Pourtant il aime le brouillard de Londres et son atmosphère sombre, triste et lourde, reflet de son état d'âme. «Je hais Londres quand il n'y a pas de brouillard, écrit-il, dans ses brumes, c'est une ville incomparable».

Le sachant malheureux, Marie le rejoint pour lui adoucir l'existence. Ils passent ensemble de délicieux moments, mais ne pouvant supporter plus longtemps l'irrégularité de leur union, la jeune fille se sacrifie et rentre en France. Mais le pli est pris, Marie n'arrive plus à supporter la solitude. Elle retourne à Londres pour vivre auprès de celui qu'elle aime. Nouveaux remords seconde séparation qui oblige le jeune homme à pousser des cris de détresse Mallarmé se demande alors : «Le bonheur existe-t-il sur cette terre ? Et faut-il le chercher autre part que dans le rêve ? » Sur cette terre, il n'y a que la souffrance et la médiocrité «Ici-bas a une odeur de cuisine ! » C'est le même thème qu'il développe dans le poème intitulé : *Les Fenêtres* ⁽¹⁵⁾ qu'il compose vers la même époque

(15) En voici un extrait :

Hélas ! Ici-bas est maître : sa hantise
Vient m'écoeurer parfois jusqu'en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la bêtise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.
Est-il moyen, ô moi qui connais l'amertume
D'enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plumes
Au risque de tomber pendant l'éternité ?

mais adopte un mouvement d'association d'idées, d'analogies. Le travail du poète tel que le conçoit Mallarmé pénible, mais ce sera le vrai travail créateur, source des plus belles joies. Dès ses premiers poèmes, ces nouvelles tendances s'accusent dans son oeuvre, il veut s'élever au dessus de l'utilitaire, du réel car il ne sait plus marcher au pas de ses contemporains de chair. Il s'écarte des chemins battus et s'engage dans la voie du travail sérieux acharné et patient (13).

Ainsi Mallarmé qui aurait pu conquérir par ses essais de début l'oreille des masses, n'hésitera pas plus tard à en renier les «*concessions*» qu'il juge incompatibles avec la pureté de son «*art*».

Pour se consacrer à ce travail poétique d'un nouveau genre, Mallarmé commence tout d'abord par chercher son autonomie. Il veut se sentir complètement libre de toute contrainte et capable de subvenir à ses propres besoins. Son père retraité et infirme a le plus grand mal à vivre avec la maigre pension de trois mille francs par an. Avidé d'indépendance, notre poète a décidé de quitter cet intérieur triste et pauvre, d'une médiocrité qui n'invitait pas à la rêverie poétique, et de partir pour l'Angleterre afin de se spécialiser dans l'enseignement de l'anglais et d'être capable de mieux comprendre son maître spirituel Edgar Poe.

Avant son départ, le jeune homme rencontre à Sens une jeune fille gracieuse, au regard nostalgique, fine, blonde et simplement vêtue qui provoque chez lui le coup de foudre. Il lui fait part de son admiration dans des lettres d'amour pleines de sentiments fougueux. Cette jeune fille qui s'appelait Marie Gerhard ne tarda pas à partager les sentiments de son admirateur ; elle l'aima d'un amour tendre et fut son inspiratrice à cette époque. C'est pour elle qu'il composa ce délicieux poème *Apparition* (14) plein de grâce et de passion caracté-

(13) Engagé parmi les ombres mouvantes auxquelles le vulgaire (et c'est nous) s'attache, il les écarte, lui, il s'en délivre, il capte la vraie réalité promise aux privilégiés ; puis, tout puissant de magie, il l'embaume dans le charme des mots, enferme le trésor dans la formule énigmatique, forge une clef unique et indestructible (CLOUARD).

(14) La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissaient sur l'azur des corolles
— C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser.
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux dans la rue
Et dans le soir tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommels d'enfant Gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

par l'alliance des mots⁽⁹⁾, par le goût des correspondances⁽¹⁰⁾ c'est-à-dire la combinaison plus ou moins savante des sensations appartenant à différents sens, il s'efforcera plus tard d'engager sa poésie dans une voie nouvelle d'inspiration plus chaste, plus idéaliste et plus intellectuelle.

Mallarmé a aussi lu Hegel⁽¹¹⁾, mais ce sont les poètes anglais qui lui ont fait connaître l'attrait du silence, de l'absence et du vide.

Mallarmé qui a lu les Romantiques, ne prise pas beaucoup leur facilité et leur abondance ; par contre, il conservera toujours pour les Parnassiens un grand respect. De son affiliation primitive au Parnasse, il gardera certains principes qui caractérisent sa poésie, comme l'amour sans défaillance de la pure forme poétique, le goût de certaines images plastiques ainsi que le culte des mots. Ce sont aussi les Parnassiens qui lui ont aussi appris à conférer au temps une importance primordiale pour charger ses mots et ses vers de pensée et de mystère ; ce sont eux enfin qui lui ont inculqué le désir de produire une œuvre architecturale bien pensée, mûrie, et non un recueil où il enregistrerait des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses.

D'autre part, Mallarmé, étant un artiste qui sait se servir du rythme et qui a une « musique » à lui, une musique en vers, avait d'autres prétentions⁽¹²⁾, il élaborait lentement le programme d'une poésie transcendante qui consiste à adopter avec le « souci musical » un idéalisme qui refuse les matériaux naturels et la pensée directe pour ne garder que la suggestion. Ainsi peu à peu, la poésie devient pour lui une esthétique, une tâche pénible consciente et desséchée de savant :

Car j'installe par la science

L'hymne des coeurs spirituels.

.....
Comme on le voit, ce programme est celui du symbolisme dont Mallarmé est à juste titre le maître incontesté. Le symbolisme poétique ne se satisfait pas de comparaisons pures et simples,

(9) En alliant deux mots inattendus, Baudelaire arrivait à suggérer des nuances intellectuelles, sentimentales et même à exprimer l'inexprimable.

(10) Mallarmé a poussé jusqu'à l'extrême l'idée des « correspondances » baudelairiennes ; chez lui ces correspondances sont intellectuelles, point sensorielles. Il croit que toutes les images de la nature ont une signification en idée, qu'elles permettent d'entrevoir à travers elles autre chose que ce qu'elles sont. (MARTINO).

(11) Philosophe idéaliste allemand du début du XIX^e siècle. Il a élaboré un système qui dispose le Réel et le Logique sur deux plans et les réunit sur un plan supérieur celui de l'idée, la seule et vraie réalité. L'hégélianisme s'introduisit en France quand Mallarmé avait entre quinze et vingt ans.

(12) Il voulait créer des harmonies, et son expérience, (avec celle de Verlaine), est unique dans la littérature moderne.

Orphelin de mère à l'âge de six ans, Mallarmé a complètement ignoré la tendresse maternelle car son père qui s'est remarié peu de temps après a laissé le hasard des internats décider de l'orientation de son fils. Le jeune garçon passe quelques temps à Auteuil avant d'être envoyé au lycée de Sens. Le pensionnat d'Auteuil était fréquenté par des enfants d'un certain rang social et se caractérisait par son snobisme. Le snobisme de cet établissement voue l'élève roturier aux brimades. Persécuté et méprisé par ses petits camarades, le jeune Stéphane veut paraître qu'il ne leur est pas inférieur. Il se souvient que son père possède une petite maison. « Je suis, dit-il, marquis de Boulaïnviillers ». Il reconquiert ainsi la paix et l'estime de tous les pensionnaires.

Dès son adolescence Mallarmé pense à la poésie. Il commence à écrire ses premiers vers pendant son séjour à Sens. Cette œuvre de jeunesse est pleine de charme et d'amour⁽⁵⁾. Après avoir donné des poèmes d'inspiration lamartinienne, Mallarmé cherche sa voie. Ses premiers maîtres furent Gautier et Banville⁽⁶⁾. Gautier lui apprend que les choses sont belles en proportion inverse de leur utilité : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid » ; Banville lui enseigne le culte de la forme, la valeur des mots et la sonorité des rimes. Il gardera cependant toute sa vénération pour le poète américain Edgar Poe, dont il traduira les poèmes en 1871 et pour Charles Baudelaire avec qui il se sent plus d'une affinité⁽⁷⁾. L'influence d'Edgar Poe sur la tournure de son esprit et la haute mission du poète durera toujours. Quant à Baudelaire, il persuade Mallarmé que la poésie, sous peine d'enfreindre sa vocation, doit s'interdire les basses besognes : la déclamation politique, la prédication morale, voire même la description vulgaire. Pourtant si certains poèmes de sa jeunesse le montrent baudelairien par l'emploi des thèmes chers au poète des « *Fleurs du Mal* »⁽⁸⁾, par le symbolisme

(5) Connait-on beaucoup de vers plus gracieux que ceux d'*Apparition*, délicieux poème qu'il composa à Sens et dédia à Marie Gerhart, cette fille douce au regard nostalgique qui devint plus tard sa femme :

C'est le jour béni de ton premier baiser.

(6) Il consacra à ces deux poètes un article enthousiaste.

(7) Sa vénération pour ces deux poètes ne ternira jamais au point qu'il tombera malade de chagrin à la nouvelle de la mort de Baudelaire.

(8) Presque toutes les premières pièces de Mallarmé sont sur les thèmes baudelairiens, directement inspirées, quelquefois par un « Poème en prose » ou par une « Fleur du Mal : le poète maudit, l'élévation vers un idéal impossible, la prostituée qui est une fille de tristesse et non de joie, chargée des péchés du monde, le parfum évocateur d'une chevelure, le guignon ... etc ... etc.

rythme et la tonalité. Mallarmé est un poète très sensible au rythme. Les rythmes de ses vers sont riches variés et curieux (4).

Les critiques qui ont essayé d'analyser l'hermétisme mallarméen ont reconnu que «chacun de ses vers, dans son intention, devait être à la fois une image plastique, l'expression d'une pensée, l'énoncé d'un sentiment et un symbole philosophique». Et, en plus de cela «une harmonie ineffable». «Le poème déclarait Mallarmé à Edmond de Goncourt en 1893, est un mystère dont le lecteur doit trouver la clef».

Cet hermétisme n'est donc pas un jeu gratuit destiné à mystifier le lecteur, mais, pour Mallarmé, une clarté d'une essence plus pure, qui transcende la matière et le réel et qui dépasse par là la destinée utilitaire.

Pour exprimer ce rêve et lui infuser une harmonie musicale ineffable, il lui fallait consacrer sa vie à la poésie, mener une existence de labeur et d'effort. L'existence de Mallarmé fut sérieuse et rangée, elle n'a rien de la bohème littéraire de son époque. Toute sa vie Mallarmé demeure le contraire des aventuriers des lettres, il fut le plus bourgeois des hommes de son temps. Sa vie, pleine de tourments poétiques, fut tout entière consacrée à l'Art qui était pour lui, non seulement une vocation, mais une sorte de religion. «La littérature était pour lui, dit André Gide, le but, la fin même de la vie Pour y sacrifier tout, il fallait bien y croire uniquement ».

En mettant de côté cette partie de son œuvre de jeunesse où notre poète, qui n'a pas encore trouvé sa voie semble tâtonner, nous pouvons affirmer que Mallarmé a poursuivi toute sa vie, sans un instant de relâchement, sans une minute de faiblesse, un idéal très élevé. Sa poésie témoigne d'ailleurs de son culte de l'art auquel il a voué toute son existence.

Pour mieux comprendre les tourments poétiques de Mallarmé, passons rapidement en revue les diverses influences qu'il a subies au cours de sa pénible et médiocre existence.

Fils d'un modeste fonctionnaire dans l'administration de l'Enregistrement, Mallarmé a mené une enfance bourgeoise. Mais sa vocation, qui s'est déclarée de bonne heure, a longtemps hésité entre l'attrait de la vie littéraire et celui de la pompe religieuse. «Je serai poète ou évêque, dit-il à sept ans».

(4) Parlant des rythmes en poésie, un critique écrit : «Les vers où l'accent joue un si grand rôle sont récents dans la poésie française. Après la période du Moyen-Age où les vers étaient accompagnés de musique, la poésie a eu des vers composés de syllabes. Puis les vers français, grâce à Verlaine et à Mallarmé sont devenus des vers accentués».

«révélation» Quant au premier terme, «le signe initial», il est soigneusement caché, supprimé (MARTINO).

Le *symbole*, écrit Mallarmé, est image, il est légende, il est pensée Il nous fait saisir entre le monde et nous quelque'une de ces affinités secrètes et de ces lois obscures qui peuvent bien passer la portée de la science, mais qui n'en sont pas pour cela moins certaines. Tout symbole est en ce sens une espèce de révélation».

D'autre part, Mallarmé use de toutes les ressources du vocabulaire, il donne aux mots un sens neuf que l'usage utilitaire des langues ignore. Il les affranchit de leur servitude immédiate. «Toute idée pure, lors même qu'elle serait neuve, par le fait seul que l'expriment les termes coutumiers et sans relief, lui donne, à lui poète, pour qui toute découverte est une découverte verbale, l'impression du déjà vu». Il recrée pour ainsi dire les vocables qu'il emploie en leur insufflant une âme nouvelle. Il pense avec des images plus qu'avec des idées, avec des mots plus qu'avec des phrases. A Degas, son ami, qui se plaignait de ne pouvoir faire un sonnet malgré les idées qu'il avait, Mallarmé répondit : «Ce n'est pas avec des idées que l'on fait des sonnets, Degas, mais avec des mots». Dans la poésie de Mallarmé, l'initiative est cédée aux mots. Au principe d'un poème, il y a bien un schème et un ton émotif, mais sur ce schème agissent l'incantation et la magie transfiguratrice des mots que le poète convoque et à l'opération de qui il s'abandonne (SCHMIDT).

Enfin Mallarmé qui est sans doute un auditif plutôt qu'un visuel veut que la poésie soit en même temps une harmonie et qu'elle emprunte à la musique ses moyens d'expression, car la musique a plus de chance d'atteindre les régions supérieures de l'intelligence. Cette nouvelle conception explique la délicate musique des vers mallarméens. L'impression générale qu'on a après la lecture d'un poème de Mallarmé est une impression de musique délicieuse. Dans certains poèmes, le sens existe tout juste pour fournir une direction à la pensée L'art du poète consiste après avoir incité le lecteur à réfléchir sur quelques grandes idées, à le rendre sensible à la musique. Si certaines images visuelles demeurent obscures dans la poésie de Mallarmé, celle-ci vaut surtout pas les évocations auditives. Dans ses réussites, il lui est arrivé d'égalier le contenu subtil de la musique légère ou bien de faire de ses poèmes de véritables symphonies. Certains de ses vers se caractérisent par la musique qu'il est impossible de définir avec des mots. Mais on peut essayer de dégager le caractère spécifique, le

D'où provient l'hermétisme mallarméen ?

Il provient tout d'abord - et selon ses propres mots - que le poète veut «peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit» c'est-à-dire des impressions très fugitives nécessairement. Par suite «le vers ne doit pas se composer de mots mais d'intentions et toutes les paroles doivent s'effacer devant les sensations», autrement dit, le poète ne doit pas nommer ni expliquer, mais suggérer par des allusions, laissant à son lecteur la joie de découvrir. En 1891, Mallarmé dira à un journaliste : «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le but».

Une autre cause de son hermétisme, c'est la grande condensation de sa poésie, son extrême concision qui le pousse à l'emploi d'ellipses, de raccourcis et d'abréviations ; il disloque sa phrase pour la rendre plus maniable, il sépare l'épithète de son substantif, met les compléments en tête, escamote les auxiliaires de conjugaison, brise la syntaxe et supprime la ponctuation si elles le gênent Ces procédés sont quelquefois assez extraordinaires et il arrive même qu'on ne les comprenne pas exactement. Ils sont extrêmement variés et vont de l'intelligible à l'inintelligible.

D'autre part, les images qui correspondent à quelque chose de réel ne sont pas nombreuses chez Mallarmé et encore n'est-on jamais sûr de les apprécier avec justesse. Il faut donc les étudier dans le contexte, car c'est du contexte qu'ils tirent leur charme et leur sens, surtout quand ils n'en ont pas par eux-mêmes. Toutes les fantaisies grammaticales de Mallarmé ne doivent jamais être détachées du contexte qui les enveloppe d'une façon si habile que le charme de l'ensemble est unique. Parlant de ces procédés, Henri MONDOR nous dit : «Si la clarté y perd, la profondeur du mystère y gagne et l'ampleur lyrique».

De plus, Mallarmé qui a lu Baudelaire découvre un nouveau sens à l'univers. Il est convaincu que nul parmi les objets modestes ou grandioses ne possède de réalité propre. Il n'a d'existence que pour exprimer une *Idee*. Tout ce qui est offert à la prise de nos sens est un *Symbole* c'est-à-dire une figure plus ou moins abstraite capable d'amener une idée qu'elle indique, présente, déguise et dissimule à la fois. Ainsi, la plus chétive créature, l'effluve le plus furtif, le trouble atmosphérique le plus léger est un symbole. Le poète seul est investi du pouvoir presque magique d'en déduire et d'en préciser le sens. Le poète seul saisit des correspondances, des analogies qu'il essaie d'exprimer par des mots qui leur conservent tout leur mystère, et pour cela il n'énonce que le second terme de l'analogie qui seul apporte une

Comme on le voit, le texte initial, assez clair, n'a pas donné satisfaction à son auteur. Celui-ci l'a remplacé par le second beaucoup plus hermétique.

Mallarmé aurait pu être un poète facile. Il exista en effet un Mallarmé amusé et amusant qui comprenait la poésie comme un agréable jeu de société. Certains vers de jeunesse et ses *Vers de circonstance* nous indiquent de quoi il était capable. Dans l'œuvre de Mallarmé, on trouve deux poètes assez différents : l'un hermétique et l'autre facile. Il n'est pas inutile de faire remarquer que le poète savant qu'est Mallarmé s'est amusé à écrire des vers pleins de grâce, de fantaisie et même de préciosité. Qu'on lise par exemple un de ses premiers sonnets «*Placet Futile*» madrigal d'une sensibilité un peu mièvre adressé à Olympe Andouard, on y découvre des affinités évidentes entre certains aspects de l'art mallarméen et les libertinages mondains du XVIII^e siècle galant et badin (3). S'il eût résisté au terrible appel de sa vocation, il eût donné à la France un merveilleux poète de circonstance aussi délicat que fécond. Mais la Muse qui lui a dévoilé la vraie dignité du poète, proteste contre son insouciance. Alors il renonce à ses charmants caprices et compose de charmants et mystérieux poèmes où la «crainte du Verbe, le respect des mots avaient un sens pour lui, comme la crainte et le respect de Dieu pour un mystique». (THIBAUDET) D'autre part, son œuvre se caractérise par l'horreur du cliché. Ses disciples nous disent qu'un excès de scrupule portait Mallarmé à ne rien publier qui ne présentât l'apparence du cliché, qui ne fût de tout point inattendu, unique.

(3) Ce sonnet a été publié dans la revue *Le Papillon*, dont Olympe Andouard était la directrice.

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé
Qui poind sur cette tasse au balser de vos lèvres,
J'use mes feux mais n'ai rang discret que d'abbé
Et ne figurerai même nu sur le Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé
Ni la pastille ni du rouge, ni jeux mièvres
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous ... toi de qui tant de ris framboisés
Se joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous ... pour qu'Amour allé d'un éventail
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

seule et unique chose : son obscurité et son hermétisme. Les hommes de lettres de son époque l'ont accusé d'incompatibilité et d'incohérence. Il est certain que Mallarmé n'est pas un poète clair, son hermétisme «*spécifique*», dont il n'est pas toujours facile de saisir les procédés, le rend souvent incompréhensible. Imbu de cette vérité que l'art le plus haut n'est accessible qu'à peu, il fait comme s'il voulait - en renforçant par l'intention le côté hermétique de son génie - épargner au public la prétention de comprendre, l'erreur de supposer qu'il a compris. C'est lui qui, selon l'expression de Paul Valéry, «a introduit dans la littérature française la notion de poète difficile».

Bien qu'un contemporain ait attaqué ses vers en ces termes : «Je n'en vois guère qui soient plus dangereux pour les lecteurs qui n'ont pas beaucoup de littérature», il ne faut pas exagérer leur hermétisme sous prétexte qu'on ne les comprend pas à la première lecture.

Comme toute oeuvre d'art de valeur, la production poétique de Mallarmé dépasse le niveau mental de l'homme moyen, son hermétisme destiné à épater le bourgeois en lui présentant quelque chose d'inattendu, nécessite une certaine initiation, un certain entraînement et aussi une certaine intervention de la volonté. «L'obscurité de Mallarmé, dit Camille MAUCLAIR, ne provient que du degré d'inattention qu'on porterait à le lire». Dans un de ses essais, Rémi de GOURMONT écrit : «Si l'on entreprenait une étude décisive sur Mallarmé, il ne faudrait traiter la question d'obscurité qu'au seul point de vue psychologique parce qu'il n'y a jamais d'absolue obscurité littéraire dans un écrit de bonne foi».

Cet hermétisme est-il voulu ? A coup sûr ! Mallarmé recherchait toujours la difficulté. Le fait suivant le prouve assez : sur son petit carnet de 1864, il avait conservé cette première version d'une strophe du «*Pître châtié*».

*Pour tes yeux, pour nager dans lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse - moi ton pître - enjambé la fenêtre
Et fui notre barque où fument tes quinquets.*

Or on sait ce qu'est devenu le poème dans l'édition définitive des *Poésies complètes* : c'est le fameux et hermétique :

*Yeux, lacs, avec ma simple ivresse de renaître,
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets
J'ai troué le mur de toile une fenêtre.*

**LES TOURMENTS POETIQUES
DE
STEPHANE MALLARME**

Par

Dr. AMIN SAMI WASSEF

Professeur à la Section de Français

et

Vice-Doyen de la Faculté

Mallarmé est l'un des rares poètes dont la réputation n'ait pas depuis sa mort subi d'éclipses. Elle ne fait même que grandir avec le temps parce que peu d'écrivains ont exercé une influence plus profonde sur l'évolution littéraire de leur époque. Il est considéré aujourd'hui non seulement comme un poète cultivé, très soucieux de son art et un artiste très minutieux dans l'élaboration de ses poèmes, mais aussi comme un des maîtres incontestés du symbolisme parce qu'il est le seul parmi tous les écrivains de son époque qui ait accepté toutes les conséquences - même les plus cruelles - de la poétique symboliste. Il en a défini les lois, conçu les méthodes et les a appliquées avec beaucoup d'opiniâtreté si bien que de nos jours on salue en lui le précurseur de la poésie moderne. C'est à lui en effet que se rattachent toutes les écoles poétiques du début du XX^e siècle.

Et pourtant, ce poète original n'a pas seulement été méconnu de son vivant, mais il a été aussi victime d'une incompréhension générale. Certains critiques l'ont traité de mystificateur (1), d'autres l'ont qualifié de maniaque, de fou et de charlatan. Mallarmé ne tenait aucunement compte de toutes les critiques qui lui étaient adressées. Il s'en consolait en se répétant le mot de Victor Hugo à Baudelaire : «Quant aux persécutions, ce ne sont que des grandeurs. Courage !».

Mallarmé fut connu comme un poète rare dans le véritable sens du terme c'est-à-dire un poète aux sentiments et aux formes exceptionnels, uniques, bizarres et à qui l'inspiration, très sublime, ne vient que rarement ; mais est-ce là un défaut ?

Que lui reproche-t-on au fond à ce «*Sphinx des Batignolles*» comme se plaisait à l'appeler familièrement un de ses amis (2) ? Une

(1) Voulant nier cette accusation, Thibaudet nous dit à ce propos dans son livre sur la poésie de Mallarmé : «Le vrai mystificateur cherche à ne pas le paraître, mais à l'être ; au contraire Mallarmé mit une paradoxale conscience à paraître mystificateur pour ne pas l'être».

(2) C'est Leconte de Lisle qui aimait à l'appeler ainsi.

(IV)

	Page
12. Dr. Farida Muhammad Abusamra :	
Die Homonymie und Homonyme in der deutschen Gegenwartssprache	215
13. Prof. Dr. Moustafa Maher :	
Übersetzungstätigkeit vom Deutschen ins Arabische im 20. Jahrhundert an Beispielen von Azzayats und Mohammad Awad Mohammads und Goethe-Übersetzungen	271

CONTENTS

	Page
1. Dr. Amin Sami Wassef :	
Les tourments poétiques de Stéphane Mallarmé	1
2. Prof. Christian Lochon :	
Le Visage de la France à travers la littérature égyptienne contemporaine	25
3. Dr. Ramses Awad :	
King Lear : A religious approach ?	49
4. Dr. Moheb Saad :	
Il Neorealismo : aspetti e polemiche	69
5. Dr. Hussein Cherif Omar :	
Influenza del fattori politico-sociali sulle orgini della letteratura italiana	101
6. Dr. Mohammed Said Salem El-Bagouri :	
L'Influenza dei fattori sociali sulla consistenza del Lessico Italiano	111
7. Dr. Salama Mohamed Soliman :	
L'Immagine della donna nella Poesia del dolce stil novo	125
8. Dr. Ali A. Al-Sheikh :	
Some aspects about the automatic syntactic analysis ...	143
9. Dr. Arafat As-Sayyid Yusuf :	
A comparative study of sentences with a definite subject in both Russian and Arabic languages	163
10. Dr. Mohammed Abdel-Aziz Mohammed Ali :	
A comparative analysis of Russian and Arabic stressed vowels	175
11. Dr. Makarem El-Ghamry :	
Romanticisim in Soviet criticism	193



ṢAHĪFAT UL-ALSUN

No. 4

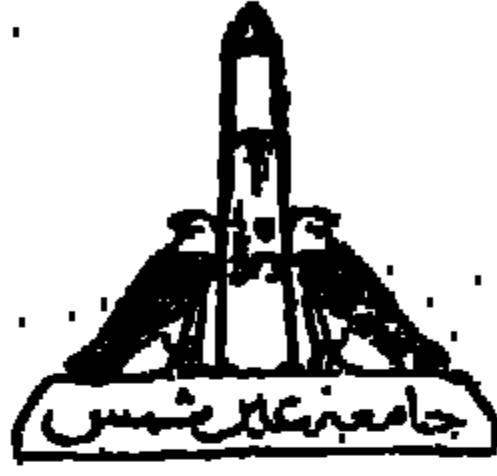


RAGAB 1396 A.H. — JULY 1976 A.D.

Issued. RABI' AL AWAL 1399 — JANUARY 1979

AIN SHAMS UNIV. PRESS

1979



SAHĪFAT UL-ALSUN

No. 4



RAGAB 1396 A.H. — JULY 1976 A.D.

Issued. RABI' AL AWAL 1399 — JANUARY 1979

ABN SHAMS UNIV. PRESS
1979